



王佐良文集

外语教学与研究出版社



王佐良(1916 - 1995)

浙江省上虞县人, 1939 年毕业于清华大学、北大和南开大学合建的西南联合大学, 后留校任教。1947 年秋, 在英国牛津大学茂登学院学习, 获得 B. Litt 学位。1949 年 9 月回国, 后被分配到北京外国语学校 (现为北京外国语大学), 历任北京外国语学院教授、博士生导师、英语系主任、副院长 (现为北京外国语大学) 等。在教学、科研、翻译工作中都取得了杰出的成就。

责任编辑: 许春建

封面设计: 诸中英

¥: 32.90

ISBN 7-5600-1119-5



9 787560 011196 >

王佐良文集

外语教学与研究出版社

(京)新登字 155 号

图书在版编目(CIP)数据

王佐良文集/王佐良著. — 北京:外语教学与研究出版社, 1996.
12

ISBN 7-5600-1119-5

I. 王… II. 王… III. 王佐良-文集 IV. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 15979 号

王佐良文集

王佐良 著

* * *

外语教学与研究出版社出版发行

(北京西三环北路 19 号)

北京师范大学印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

开本 850×1168 1/32 26.75 印张 677 千字

1997 年 10 月第 1 版 1999 年 1 月第 2 次印刷

印数: 1001—4000 册

* * *

ISBN 7-5600-1119-5

H·608

定价: 32.90 元

序

李赋宁

佐良同志离开我们已将近一周年。英语界和外国文学界的同仁,无论男女老少,莫不为他遽然仙逝感到哀悼和震惊。作为他的大学同班同学和几十年的老友,我更觉悲伤和惆怅。

佐良夫人徐序大姐根据佐良生前的喜爱,从佐良硕果累累的著作和作品中精选出数十篇,亲手抄写誉清,交付外语教学与研究出版社准备出版。我想这该是我们对佐良同志的最好纪念。

我和佐良同志相识已是60年前的事了。当时故都北平已处在国防最前线,冀东已成立了伪政权,日本军国主义分子不断向国民党政府施加压力,平津随时都有被日本侵略者占领的危险。我们于1935年秋季考入清华大学外文系。那年冬天爆发了轰轰烈烈的一二·九爱国学生运动。我们受了这场爱国运动

的洗礼,开始认识到青年人要为救国救民发奋读书,佐良毕业于武昌文华中学,他的中文和英文程度已是我们全班之冠。当时清华大一国文和大一英文课程都是按入学考试成绩分班的。佐良分在大一国文A组,由俞平伯先生讲授;还分在大一英文A组,由英国人吴可读(Pollard-Urquhart)先生讲授。佐良不仅勤奋,还善于学习,他利用课内和课外每一个机会来充实自己,提高自己的见解和表达能力。例如,在完成大一西洋通史课外阅读时,他从刘崇铉先生所指定的耶鲁大学国际著名古代史教授罗斯托夫采夫(Rostovtzeff)所著《罗马帝国社会经济史》一书里既学到分析历史发展的各种原因(包括心理因素),又开始注意到学术著作的英文文体。又例如,在完成大二西洋哲学史课程贺麟先生所指定的西洋哲

学名著选读和读书报告写作时，他选了柏拉图的《对话录》，用的是著名的周伊特(Jowett)英译本，并且主动用英文写读书报告，受到贺先生的高度称赞。佐良在大二上学期曾参加全校英语演说比赛。他参赛的题目是“*Literature Sweetens Life*”(文学能使生活美好)。他获得第一名，受到外文系系主任王文显先生的称赞，说他能唤起听众的各种感情，很有说服力。佐良对文学的热爱是由来已久的。在大一下学期，有一次他和我打网球后谈到他的家长要他转学经济，他很犹豫。我极力劝阻他不要转系。幸亏他后来打消了转系的念头。他爱好文学阅读的一个突出的例子是：在大二时，美国历史小说《乱世佳人》(*Gone with the Wind*)刚刚出版。佐良向陈福田先生借到此书，如获至宝，废寝忘食把全书从头到尾看完，此事给我留下深刻的印象。

佐良的英文写作才能在陈福田先生讲授的大二英文班上已充分显示出来。陈先生要求我们每周写两篇英文作文，堂上

一篇，堂下一篇。他认真批阅，及时发还，真正调动了学生用英文创作的积极性。几乎每次作文都是佐良写得最好。陈先生说佐良能用日常英语词汇写得生动活泼，既叙事，又抒情，给人以新鲜感觉。七·七事变后，日本侵略者占领了北平和天津。北京大学、清华大学和南开大学三校合作，先迁长沙，后去昆明，成立了西南联合大学。在长沙临时大学期间，文学院各系在南岳衡山山麓上课。我们当时是大三学生，有幸遇上英国诗人兼批评家威廉·燕卜苏(William Empson)先生教我们莎士比亚课和大三、大四英语课。燕先生当时只有31岁，未婚，一心扑在教学上。他每周要求我们写英文作文一篇，批改得很详细，并且加上他的精辟评语。他还要求学生用英文写评论莎剧中人物和情节的小作文。燕先生的严格要求——他要求言之有物，观点鲜明，砍掉空洞、华丽的词藻——我猜想燕先生的诗人气质和学人的洞察力都曾对佐良的智力成长和发展起了有益的促进作用。当我们3年级下学

期在云南蒙自上叶公超先生讲授的18世纪英国文学课程时,叶先生居然对佐良的英文写作点头赞赏,而叶先生向来对学生的英文作文是极为挑剔的。我们在昆明上大学4年级时,燕卜荪先生讲授当代英美诗歌。佐良对英诗的浓厚兴趣,他后来对英诗的研究和翻译,以及他自己的诗歌创作,可能都和燕师的启发和教导有关。这里附带提一下受燕师影响的人还有我们同班同学查良铮(笔名穆旦,诗人、翻译家)。我们上大四时,吴宓和叶公超两位先生合开“翻译”课,吴先生指导英译中,叶先生教中译英。佐良和国璋(许国璋同志也和我们同班)是班上最优秀的学生。历史系刘崇铉先生曾说他喜欢佐良和我们班其他同学的英文程度好,他主动提出要为我们班开英国史课程。刘先生还介绍了若干部历史名著,指定我们课外阅读。这门课有助于学生获得有关英国历史的全面系统的知识,因此也有可能为佐良后来从事英国文学史的教学、研究与著作打下了坚实、牢靠的基础。另外,我们上大四

时,钱钟书先生刚从欧洲回国,教我们班两门课:文艺复兴时期欧洲文学和当代欧洲小说。钱先生讲课旁征博引,贯通古今,气势磅礴,振聋发聩。他特别重视思想史。这可能对佐良以后的研究也指明了方向。但钱先生同时也重视艺术性。他让学生模仿拉布雷(Rabelais)的语言特点——这是他给学生出的考题之一。佐良的答卷赢得了全班第一,他对拉布雷语言的模仿真是惟妙惟肖!

1939年夏,佐良毕业留校,任西南联大外语系助教。佐良虽然热衷于文学研究、教学和创作,但是他毫无学究气,并不厚古薄今。他了解国际事务,他对实用英语的掌握也是第一流的,受到老师和同学的一致称赞。在这个期间,他翻译了曹禺的《雷雨》为英文。这是他文学翻译的最初尝试,但已显示出他这方面的才华。佐良还和丁则良联合发起人文科学学会,定期举行文学、历史、哲学等学科的学术报告会和讨论会。参加的人除了青年教师和研究生外,还特别邀请了一些知名教授和学者

前来指导,例如,闻一多、潘光旦、雷海宗、曾昭伦、吴宓等先生。潘光旦先生为此学会取名为“十一学会”,并解释曰:“推十合一谓之士。”意思是说这是一个知识分子(士)的学会。吴宓先生开玩笑说:“可以叫作‘二良学会’,因为发起人是王佐良和丁则良。”可见佐良早在担任青年教师时期就已积极投身于开展人文科学研究事业,他怀有强烈的学术和文化救国的思想。佐良对于文艺创作素来很向往,对有成就的作家颇为景仰。抗日战争时期有不少位进步作家住在重庆。大约是1943年暑期,佐良、穆旦和我曾在重庆拜访过巴金先生(巴金的夫人上过西南联大,是穆旦的学生)。巴金请我们在新新咖啡馆喝咖啡、谈天。

抗日战争胜利后,佐良考取庚子赔款公费留学,入牛津大学茂登学院,师从 W. P. Wilson 教授,研究文艺复兴时期英国文学。在名师指导下,佐良完成了硕士论文《约翰·韦伯斯特的文学声誉》(*The Literary Reputation of John Webster*, Institut

für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1975)。这是一本既严谨,又生动的学术著作,后来由 James Hogg 收集在詹姆斯一世时期戏剧研究丛书 (*Jacobean Drama Studies*) 中,萨尔茨堡大学英国语言文学研究所出版。佐良的导师 Wilson 教授是公认的版本学家,佐良在他的影响下对西方目录、版本之学也颇有研究。1961年,周扬同志主持文科教材编写工作,外文组长冯至先生委托佐良制订大学英语专业培养方案中所附中、英文必读和参考书目,佐良所订的书目至今仍然有用。佐良一向重视推荐新书,不断向北京外国语学院提供西文图书信息,和其他同志一起使北外的西文图书馆藏丰富,学术水平甚高,版本也十分讲究。

佐良同志对文学研究的执著和热情是罕见的。他的著作既令人高山仰止,又亲切动人,读者十分爱读。早在50年代中叶,佐良就曾发起创办《西方语文》学术刊物(《外语教学与研究》的前身),刊登学术水平较高的西方文学和语言研究的成果。

60年代初,他约周珏良同志(也是我们的同班同学)和我共同为商务印书馆选编《英美文学活页文选》(后收罗成集为《英国文学名篇选注》,主编为我们三人和刘承沛教授。商务,1983年第一版)。我们企图努力做到通过对英文原文的准确理解和对原作语言结构和文体特色的分析来达到文学欣赏和文学研究的目的。这条原则是佐良同志始终坚持的。我认为这条原则对我国的外国文学研究和外国语言和文学的教学,对端正学风,提倡踏实读书、细密思考,都起了良好的影响。

佐良同志在外国文学研究方面最重要的学术贡献在于对英国文学史(包括诗史、散文史、小说史、戏剧史等)的研究和撰著。《中国大百科全书》外国文学分卷中“英国文学”这个长条目就出自佐良同志的手笔。他的几部力作是:《英国诗史》、《英国浪漫主义诗歌史》、《英国散文的流变》、《莎士比亚绪论》等。

他主持的国家重点社科研究项目——五卷本的《英国文学史》凝聚了他最后的心血。他为已出版的《英国二十世纪文学史》(外语教学与研究出版社,1994年出版)所写的“序”提出了建立具有中国特色的外国文学史模式这个重要问题。他主张要用历史唯物主义观点来写文学史,要用叙述体来写,要写得生动、具体,要有文采,但要准确无误,符合历史事实和真相,同时还要简练。佐良同志提出的这些原则对今后我国编写外国文学史也会产生良好的影响。

这个文集精选了佐良同志各方面的代表作,包括文学史论、诗论、文学评论、书评、翻译理论和评论、比较文学评论、随笔和序文,以及诗歌创作等,真是琳琅满目,美不胜收。佐良同志是一位多面手,他颇似柯尔律治称莎士比亚为“万脑人”(myriad-minded)那样博学和多才多艺。佐良同志永远活在我们心里!

王佐良的生平和他的事业

浙江省历来是中国人才辈出的地方,1916年出生于浙江省上虞县的王佐良便是其中的佼佼者。从上中学时起,他即对英语教学和英语文学产生了浓厚的兴趣,经过数十年锲而不舍的努力,终于成为杰出的教育家和翻译家,跻身于国际上最著名的英语文学专家之列。王佐良这个名字已经和在中国的外国文学研究的高峰联系在一起了。

王佐良童年时随在一家小公司任职的父亲住在今天的武汉市,小学和中学分别就读于汉口的宁波小学和武昌的文华中学。后者是一所由英美圣公会等基督教派开办的教会学校,除了国文(汉语)以外,该校包括体育在内的几乎所有课程都是用英语教授的,这使他在中学时代就打下了良好的英语基础,对外籍教员的教学方法也有了亲身体会。中学毕业时,他原本准备投考大学,不料父亲所在的公司却破产了,他不得不改变主意自谋生路,经过努力考取了湖北省盐务稽查处当了一名3等课员(会计)。一年来省吃俭用,凭借微薄的薪金,他居然也积攒下300元钱,从而得以继续求学。1935年,王佐良考入北平清华大学。抗日战争爆发后,随校(即西南联大)迁往湖南(长沙、南岳)和云南(蒙自、昆明)。

学生时代的王佐良已显露出不凡的文学才华,从中学时起即已开始了写作生涯;先是以“庭晟”、“竹衍”等笔名在武汉一些报纸和《中学生》杂志上发表了《武汉印象记》、《一二·九运动记》等散文,继而在昆明《文聚》月刊上发表了中篇小说《昆明居》,但更多的是写诗。可能是因为主修外文的缘故,他的诗风受西方现代派诗人的影响颇大。早期的诗作除在《清华周刊》、《时与潮文艺》等刊物上发表过之外,闻一多所编《现代诗钞》中亦收其两首。

王佐良在大学1年级时,英文写作也初露头角,2年级时的英文作文成绩常名列全班之冠。受当时在清华任教、后来成为著名诗人的英籍教师燕卜苏的影响,他广泛阅读了大量英文版原著,尤对英国诗歌和诗剧感兴趣,自己也写了一些英文诗,有几首以后曾在伦敦出版的文学杂志《生活与文艺》上刊登。

王佐良在翻译方面的最初尝试开始于1940年在西南联大任助教期间。那时工作很繁重,生活又困难,常常要排队买米,他却仍然能坚持看书、翻译。早期译作有爱尔兰著名作家乔伊斯的短篇小说集《都柏林人》,曾托人带到桂林准备出版,却不幸遇上日寇飞机轰炸,手稿化为灰烬。后来仅整理出一篇《伊芙林》,1947年载于天津《大公报》的文学副刊上。此间他也开始了学术论著的写作,其中最重要的是撰写了《诗人与批评家艾里奥特》,曾分章节载于《大公报》和《益世报》上,开创了国内研究英国著名诗人艾略特(今译名)之先河。

1939年,王佐良毕业于抗日战争时期由清华、北大和南开大学合建的西南联合大学,留校任助教,后晋升为讲师。在整个抗日战争期间,他除了从事教学工作以外,为生活所迫,还要在外兼职,最多时曾同时干6份工作。和当时中国所有热血青年一样,他也积极参加了抗日救亡工作,以其精湛的英语专业知识,协助盟国在中国的军援工作。1944年7月至1945年8月,他曾兼任军委会宣传处昆明办事处主任,为向全世界宣传中国抗战形势、扩大中国在国际反法西斯统一战线中的声望作出了应有的贡献。

在西南联大期间,王佐良结识了当时就读于贵阳医学院的徐序女士,二人于1940年在贵阳结为伉俪。在昆明,他们生有二子一女。

抗战胜利后,王佐良辞去在国际宣传处的兼职,举家随清华大学复员回北平,继续任教。1947年秋,他考取了庚子赔款公费留学,成为英国牛津大学茂登学院的研究生,主修17世纪英国文学,导师是著名的英国文艺复兴学者威尔逊。王佐良充分利用了牛津

大学学者云集、学术空气浓厚和文献资料丰富等有利条件,勤奋努力,广泛涉猎了英国古典与现代文学的方方面面,不仅得以提前一年获得 B. Litt(相当于现在的副博士)学位,也为他日后的英国文学研究打下了坚实的基础。在撰写学位论文《约翰·韦伯斯特的文学声誉》时,王佐良按照导师的指点,充分掌握了有关这位莎士比亚同时代的剧作家生平业绩及其作品的丰富材料,包括各种私人抄本、剧本目录以至剧院广告,又详细考证了历代作家、批评家和读者、观众对他的作品的反应,用生动准确的语言阐述了韦伯斯特的文学成就,追溯出历代对于英国文艺复兴时代诗剧的爱憎、迎拒的弧线,从中看出历代的风尚,并进而揭示文学史和文学批评史的一个侧面。这篇论文在其发表 28 年后的 1975 年由奥地利萨尔茨堡大学出版社作为专著出版了单行本,成为该校编印的英国 17 世纪诗剧研究丛书之一。此书受到国外行家的一致好评。论者不仅对文章的内容给予了充分的肯定,而且特别赞扬了王佐良把历来十分枯燥的考据内容写得生动感人的本领,说此书的文采“特别出色”,“它风格清新活泼,作者自始至终不失其幽默感,而且例举了许多有关所论时代的演出、研究和审美时尚的生动实例”。这种写作风格后来在他的其他文论中均有体现和发展。王佐良对韦伯斯特的文学声誉的研究赢得了自己在英国文学方面的声誉。

在英国留学期间,王佐良也从未间断诗文的创作。他用诗的语言记叙了乘船出国途经香港、新加坡、开罗等地的观感,这些颇富文采的游记,曾陆续发表在天津《大公报》上。

结束了在牛津大学的学业后,王佐良曾准备去法国继续深造,而这时的中国已发生了天翻地覆的变化,他毅然放弃了在国外学习和工作的机会,远涉重洋,于新中国诞生前夕的 1949 年 9 月回到了解放了的北平,回到了妻儿身边。他在 40 年后回忆这段经历时曾对记者说:“当时的留学生大多数都和我一样,急于回国参加新中国的建设。记得当时帝国主义对大陆实行封锁,从香港乘船到大陆有一定的风险,但即便是那样,我们也下决心要回来。说实

在的,当时要留在英国也不是不可以,而且生活也会很不错,但我们从未想过要留下,从留学一开始就认为回国是天经地义的。”回国后,王佐良全家一直居住在清华校园内。50年代,妻子徐序又生下二子。

在经过华北人民革命大学政治研究院的短期学习后,王佐良被分配到北京外国语学校(后改为北京外国语学院,即现在的北京外国语大学)任教,在该校工作直到逝世。

建国之初,中共中央宣传部组建了《毛泽东选集》英译委员会,王佐良与他的老师金岳霖、钱钟书等著名学者一起被聘为委员,共同参加了《毛泽东选集》1—4卷的英译工作。

在北京外国语学院工作期间,王佐良以极大的热情投入到英语教学工作中。由于他从中学起就经常受到英语环境的陶冶,在大学和出国留学期间更是受到多位中外名师的指导,他在英语教学中不仅展现了学识渊博的风貌,而且以较早采用启发式、讨论式等现代先进教学方法而受到师生的欢迎。王佐良在北京外国语学院历任教授、博士研究生导师、英语系主任、副院长、顾问、学术委员会主任、外国文学研究所所长等重要职务,几十年来一直辛勤耕耘在外语教学战线上,为国家培养了一大批高质量的人材,其中有许多人已成为我国外交、外贸、外国文学研究与教学方面的骨干力量。在王佐良和他的同事们的共同努力下,北京外国语学院很快便成为我国水平最高的外语教学与研究基地之一,在国际上也享有越来越高的声誉。

根据教学和翻译工作的需要,王佐良潜心研究了英语语言学方面的一些问题,特别是英语文体和风格。他在1963年撰写了《关于英语的文体、风格研究》,在国内率先提出了开展这方面研究的建议,文中精辟地指出:“文体、风格的研究是有实际用途的,它可以使我们更深入地观察英语的性能,看到英语的长处、短处,以及我们在学习英语时应该特别注意或者警惕的地方。因为英语一方面不难使用,一方面却又在不小心或过分小心的使用者面前布

满了陷阱。”“对于英语教学来说,文体、风格之类最忌空谈,能否说出口语体、笔语体的名称或修辞格的意义,对于能否确切了解与恰当运用英语,没有多少关系。但是教师在教材的选择上却须具备有关文体、风格的知识,例如我们眼下的初年级教材着重选用能上口但又不过于口语化的文字,中、高年级需要有利于笔头模仿的各种实用文体(书信、布告、公文、特殊的报纸文体之类)以及一定数量的艺术文体。教师有一点文体、风格的研究显然可以选择得更自觉、更细致,自己编写起教材来也容易有意识地注意文体上的适合性。对于高年级的学生,对于处于提高阶段的学习者,文体、风格的训练能够帮助他掌握英语已如上述,但是这所谓掌握不仅是自己会说会写,还包含着对别人说的写的有确切的了解。真正确切地了解外语不是易事,造成了解困难的有许多因素,其中也有文体、风格的因素。”当时即使是在英语国家,对英语文体和风格的研究也是方兴未艾的课题,因此,王佐良的这篇论文堪称国内系统研究英语文体学的开山之作。在这前后,他还先后发表了一系列从语言学角度研究英语语言的论文,例如《现代英语的简练》(1957),《英语中的强调手段》(1964),《英语文体学研究及其它》(1978),《现代英语的多种功用》(1979)等。这些论文在1980年汇编成《英语文体学论文集》一书,由外语教学与研究出版社出版。

繁重的教学科研与行政工作使王佐良只能利用假期时间从事文学翻译,他谦虚地自称为“一个业余翻译者”。由于时间所限,除了在建国初期曾与友人方钜成、姜桂浓等合作由英文翻译出版了苏联作家爱伦堡的长篇小说《暴风雨》以外,他没有再译过大部头的小说,但翻译了为数可观的英语经典诗文和散文。50年代,他发表了培根的《随笔》译诗三篇,更为中国读者留下了苏格兰著名诗人彭斯的脍炙人口的诗句:

“呵,我的爱人像朵红红的玫瑰,

六月里迎风初开;

呵,我的爱人像支甜甜的曲子,

唱得合拍又柔和。”

(《彭斯诗选》，人民文学出版社，
1959年版，1985年增补版)

1958年，王佐良与巴恩斯合作完成了中国话剧的经典作品——著名剧作家曹禺的《雷雨》全剧剧本的英译工作。他用生动、地道的英语准确地表现了剧中各角色的个性，出版后受到行家的一致赞赏。此外，他还将一些难度很大的汉语诗文翻译成英文。

由于王佐良在教学、科研和翻译工作中的杰出成就，使得他在60年代间先后被选为北京外国语学院和北京市文教系统的先进工作者，出席了全国文教系统的先进工作者大会。

在共和国历史上“史无前例”的动乱时期，同许多同时代的专家学者一样，王佐良自然难逃一劫。抗战期间的一段经历使他又一次蒙受“历史问题”的审查，尽管有关事实早已在建国初期就已经澄清了；他在英语界所处的位置更使他“理所当然”地被打成所谓“反动学术权威”，先是抄家批斗，继而发配到“干校”接受教育。但即使在那个特定的时期，英语作为一种既可用于国际交流，亦可用于阶级斗争的工具，仍有其重要的使用价值。在周恩来总理的亲自过问下，北京外国语学院从1971年开始组织编写《汉英词典》。由于有了这个契机，仍在接受“审查”的王佐良有幸于1975年进入编写班子，并成为副主编之一（主编为吴景荣）。这本从中美关系解冻开始编纂，到“四人帮”覆灭后的1978年面世的大型工具书是王佐良一生参与编写的惟一一部辞书。编辞书并非是他的主要特长，但在“文革”时那样的特殊年代，能有这样的相当专业的工作任务当然是十分宝贵的。王佐良以满腔的热忱积极投入了这项工作。为了力求每一个词条、释言和例句都达到准确无误和鲜明生动，他废寝忘食、一丝不苟地进行了大量的查阅、考证工作，并尽力为参与编写工作的青年教师提供力所能及的帮助。在总结编写这部词典的心得体会时，他说：“最终决定一部作品语言的好坏，

以及在一定意义上决定一部词典优劣的,不仅在于编著者对于某种表达形式的精通与否,而且还在于他对论及对象的敏感性、他的想像力、他的求知欲和对新生事物探索的勇气、他对人类事业的关注和他是否有一个正确的世界观。”实际上,这种不满足于就事论事的思维方法和勇于求索、善于想像和孜孜不倦的敬业精神,一直贯穿于王佐良的毕生。

王佐良及其同事们同心协力,使《汉英词典》以其丰富的内容、严谨的结构和准确的诠释而获得了巨大的成功。到1994年,商务印书馆已连续印刷15次,1995年,外语教学与研究出版社又出版了它的修订版。它的体例、词条和释义也为众多的后来者所广泛模仿和引用。

随着国家的政治、经济生活重新走上正轨,王佐良的才华也得以尽情地发挥。1981年起,他被聘为国务院学位委员会委员,1985年任该委员会学科评议组外国文学组组长。同时,他还历任国家教委高等院校专业外语教材编审委员会主任,国家教委高等学校专业外语教学指导委员会顾问,中国外语教学研究会副会长,中国英语教学研究会会长等职。由于他在英语教学方面的成就,还被清华大学等多所著名院校聘为特邀或兼职教授。

王佐良在英语文学方面的造诣使他被聘为中国社会科学院外国文学研究所的兼任研究员,并当选为中国外国文学研究会副会长和中国莎士比亚学会副会长。

作为诗人和翻译家的王佐良是中国作家协会理事,作协外国文学委员会委员,中华文学基金会中美文学交流奖评委员会主任,北京市翻译者协会副会长。另外,他还是《外国文学》、《文苑》杂志的主编,并兼任《英语世界》、《英语学习》、《世界文学》、《译林》等多种杂志的编委或顾问。

尽管身兼如此之多的行政和学术职务,王佐良仍然一刻也没有离开过他所热爱的英语教学工作。除了亲自指导一批又一批的硕士和博士研究生外,他还在教材和教学参考书的选编方面为我

国英语教学事业作出了突出贡献。早在1961年,他就为国家主管部门制定大学英语专业培养方案选定了中英必读和参考书目,而且这个书目至今仍十分有用。从1980年起,除了传统的英语教学主流课程之外,他又领导一批中青年教师开出了关于欧洲文化的一门用英语教授的专门课程,为学生广泛而又具体扼要地介绍了欧洲各个历史时期的文学、艺术、哲学以及科学技术方面的基本事实,并与同一时期相关的中国文化现象进行了比较。1992年,由他和祝珏、李品伟、高厚堃共同主编,将讲授这门课程所积累的讲义、提纲等整理成英文的《欧洲文化入门》一书出版。此举得到全国各外语院校的欢迎和关注。这一尝试也从一个侧面体现了王佐良关于“通过文化来学习语言,语言也会学得更好”和“文化知识和文化修养有助于人的性情、趣味、道德、价值标准等的提高,也就是人的素质的提高,这是当前教育界和全社会极须加强的最重要的工作之一”的一贯主张。

王佐良在英语文体学等方面的研究成果大大充实了我国英语教材的内容。1987年出版的由他和丁往道主编的《英语文体学引论》立意新颖、论述精辟、结构严谨,受到教育界的一致好评,荣获国家教委第二届全国高校优秀教材优秀奖及北京市第二届哲学社会科学优秀成果一等奖。

国家的改革开放政策带来了学术界的繁荣。在经过多年的思考与实践以后,王佐良在英语文学、比较文学、文学史和文学翻译理论等多方面的学术思想也日益成熟,他的写作热情一发而不可收。从1978年起,几乎每年都有他的专著出版,而发表在各杂志上的短文和学术会议上的论文更是数量惊人。

王佐良的一个重要贡献就是向中国的广大读者系统地介绍了英语文学的大量优秀著作,特别是诗作和散文。“文革”后,先是主编了《美国短篇小说选》(中国青年出版社,1978),后来他又和李赋宁、周珏良、刘承沛合作,陆续选编了《英美文学活页文选》,并将其集录成《英国文学名著选注》,(商务印书馆,1983)。以后,他又翻

译和主编了《苏格兰诗选》(湖南人民出版社,1986),《英国诗选》(上海译文出版社,1988),《并非舞文弄墨——英国散文名篇新选》(三联书店,1994)等。在这些著作中,王佐良一方面亲自翻译了许多英语名作,而且还为他选编的几乎每一篇作品都精心撰写了介绍和评述,使读者在欣赏异国诗文的音韵风采之余,还能了解到不少有关作者的身世和文化背景知识。

王佐良在文学翻译方面不仅拥有丰富的实践,而且还在翻译理论方面也颇有建树。他的翻译主张,比较集中地反映在他的《翻译:思考与试笔》(外语教学与研究出版社,1989)、《论新开端:文学与翻译研究集》(英文专著)(外语教学与研究出版社,1991)和《论诗的翻译》(江西教育出版社,1992)等专著和许多论文中。他特别注重包括翻译作品在内的各种作品必须面向读者,一再强调“一部作品要靠读者来最后完成”。他谦虚地把自己的译作称为“试笔”,说“翻译者是一个永恒的学生”。他认为,翻译的理论不能永远只是津津乐道于前人总结的“信、达、雅”三个字上,而应有自己的见解和发展。他自己的主张是:“一、辩证地看——尽可能地顺译,必要时直译,任何好的译作总是顺译和直译的结合;二、一切照原作,雅俗如之,深浅如之,口气如之,文体如之。”在诗歌翻译方面,他更有独到的见解。他提出不论是翻译外国诗歌或中国诗歌,不仅要在音韵和节奏等形式因素上接近原作,而且应忠实原作的风格和意境,“传达原诗的新鲜和气势”。他还特别强调,翻译中要注意处理好全文和细节之间的关系,并谈了自己的体会:“如果译者掌握了整个作品的意境、气氛和效果,他有时会发现某些细节并不直接促成总的效果,他就可以根据所译语言的特点作点变通。这样他就取得了一种新的自由,使他能振奋精神,敢于创新。他将感到文学翻译不是机械乏味的事,而是一种创造性努力。”王佐良正是以这种“创造性的努力”完成了许多优秀的翻译作品的。

从上大学时撰写有关英国诗人艾略特的研究论文和在牛津大学主修17世纪英国文学开始,50余年中,王佐良一直在英国文学

的研究领域辛勤耕耘,多有建树。进入 80 年代以来,他先后编著了《英国文学论文集》(人民文学出版社,1980)、《中外文学之间》(江苏人民出版社,1984)、《论契合——比较文学研究集》(英文专著)(外语教学与研究出版社,1985)、《照澜集》(外国文学出版社,1986)、《风格和风格的背后》(人民日报出版社,1989)、《莎士比亚诸论》(重庆出版社,1991)、《英诗的境界》(三联书店,1991)等著作,从多个角度介绍了英国文学和其他西方文学的方方面面,以及编著者自己的研究心得。其中,《论契合——比较文学研究集》一书集录了作者在 40 年代后期和 80 年代前期着意从事比较文学研究时用英文撰写的 11 篇论文,探讨的中心问题是 20 世纪中西方文学之间的“契合”关系。王佐良使用“契合”二字十分贴切而又形象地描述了各国文化之间的彼此渗透,互相影响的关系。这一概念的提出,是对比较文学研究作出的重大贡献。在这些论文中,王佐良用堪称“高级英语读物”(评论者语)的优美文字,先是通过典型作品艺术性的分析来研究其思想性,进而探讨中西方重要文化运动和思潮的历史、文化和社会背景及它们的消长延革,从对作品艺术性的分析观察其思想性内涵。《论契合》一书出版后,受到中外学术界的一致欢迎,称赞它“用充足的史料有力地论证了 20 世纪西方文学对中国的影响”,对严复、林纾和鲁迅等翻译家的论述“非常细致”,对中国早期现代派诗歌所作的研究“清楚地分析了每位诗人如何超越外国现代派的影响而进一步发展具有独特个性的诗歌”。该书以其新颖的研究方法、独到的见解和清新的文笔,荣获首届北京市哲学社会科学和政策研究优秀成果荣誉奖和全国首届(1979—1989)比较文学图书荣誉奖。

王佐良在他生命的最后 10 年中致力于英国文学史的研究。他主持了国家社会科学重点研究项目《英国文学史》的编纂工作。这是一项很大的工程,全书共分五卷,其中他和周珏良合作主编的

《英国二十世纪文学史》^①一卷已由外语教学与研究出版社于1994年出书。与何其莘合作主编的《英国文艺复兴时期文学史》一卷大部完稿。^②此外,他还为《英国十八世纪文学史》^③亲自撰写了有关诗人蒲柏的一章。

除了主编《英国文学史》这样的大部头的综合性文学史以外,王佐良还编写了一些专题性的文学史书,如《英国浪漫主义诗歌史》(人民文学出版社,1991)、《英国诗史》(译林出版社,1993)和《英国散文的流变》(商务印书馆,1994)等,其中,《英国浪漫主义诗歌史》荣获北京市第三届哲学社会科学优秀成果一等奖。他在谈及“修史”这一十分严肃的工作时,认为编著者不仅要尊重史实,而且“要有中国观点;要以历史唯物主义为指导;要以叙述为主;要有一个总的骨架;要有可读性”。他认为,“写外国文学史首先应该提供史实,以叙述为主而不是以议论为主”,要“有说有唱,说的是情节,唱的是作品引文。没有大量的作品引文,文学史是不可能吸引读者的”。“然而叙述中仍需有评论,所谓高明主要是评论的高明,特别需要的是中外诗文评论中常见的一针见血之言。”他还强调,文学史的“写法也要有点文学格调,要注意文字写得清楚、简洁,少些套语术语,不要把文学史写成政论文或哲理文,而要有点文学散文格调”。

王佐良的上述认识和主张不仅体现在他的史论中,也贯穿于他的全部作品中。作为一位本人也是诗人,又有大量译著的学者,王佐良作品中“鲜明的个性”就在于他力图用流畅洗练、生动准确的语言来叙述事实和表达观点。他对英语文体学和汉语修辞都有很深的造诣,这使他得以用富有文采的语言完成浩繁的文史论著的写作:他身体力行了“以诗译诗”的主张,又以散文笔法“说说唱

① 原书书名如此。——编者

② 此书已由外语教学与研究出版社于1996年9月出版。——编者

③ 原书书名如此。——编者

唱”地叙述散文本身的流变；他的游记语言清新，他的剧评文采照人。即使是那些十分严肃深奥的文艺理论和历史沿革，经他娓娓道来，也毫无枯燥之感。读者在学到了知识的同时，也获得了一点“阅读的愉快”，真正做到了雅俗共赏。王佐良在谈到文风时，认为即使是学术论文，也应“写得短些、实在些、多样些。如果做得到，也要新鲜些”，要如实地记录下自己“所感到的喜悦、兴奋、沉思、疑问、领悟等等”，并应“尽量避免学院或文学家圈子里的名词、术语”，“好的作品应该是能使人耳目清明的，论述文学的文章也应照亮作品，而不是布下更多的蜘蛛网”。这种用富有文采的语言来讨论学术问题的实践，是王佐良和他的同事们对于外国文学研究方法的有益的改革和尝试。

清新隽永的笔法不仅是王佐良深厚的文学功底流露，也是他乐观、豁达性格的表现。虽然他的人生经历多有坎坷，特别是在“文革”中受到冲击，但在他发表的包括游记、回忆、评论和随感等所有的作品中，却看不到那种怀旧、惆怅的伤感语言，有的都是饱含希望进取的激情文字。正如他自己所总结的“语言之有魅力，风格之值得研究，主要是因为后面有一个大的精神世界；但这两者又必须艺术地融合在一起，因此语言表达力同思想洞察力又是互相促进的”。

除了日常的教学行政工作和他特别钟爱的英语文学研究外，王佐良更积极地参与了许多社会政治活动。1978年，他被选为北京市政协委员，1983年，加入了中国共产党，同年，作为教育界的代表成为中国人民政治协商会议第六届委员会委员，并连任至第七届。

王佐良的成就引起了国外学术界的广泛注意。1980年，他应邀赴美国明尼苏达大学任客座教授讲学三个月；此后，又先后访问了澳大利亚、英国和爱尔兰等国，参加各种学术会议和讲学。他是美国现代语言协会(MLA)和美国文艺复兴时期研究会会员，并被聘为英语文学国际中心(ICLE)顾问委员会委员。他广泛收集各

方面的信息,对西方文学及评论流派的变迁和英、美、澳等国文坛的动态了如指掌,并通过对外交流及与国内同行经常的讨论,不断充实自己的学术思想。同时,也使国内外同行们加深了对中国文坛动向及中国学者对外国文学研究成果的了解。

王佐良十分推崇“活到老、学到老”的格言。他一贯主张,搞外国文学研究和翻译工作当然离不开良好的外语能力,但首先要有坚实的汉语功底,而且要尽量多掌握一些国内外的政治、社会、经济和科学技术等方面的背景知识,这样才能深刻地了解所涉及的作品内涵,准确地用一种语言表达另一种语言文化,避免许多情况下由于本身文化素养不高和缺乏背景知识而出现的常识性笑话。为此,就要不断地学习,不断地“温故而知新”和接受新事物。王佐良自己正是身体力行了这一主张的。他不仅如饥似渴地博览中外各种文学、艺术、音乐、戏剧著作,而且利用会议、视察、出访等机会广泛接触社会,了解多方面知识。在翻译作品时,凡遇到经济、技术等方面的问题时,他都虚心地向包括他的读者在内的懂行的人请教,汲取有用的营养。纵观王佐良的许多评论文章,常看到他能在关键地方恰如其分地信手拈来一些来自生活的例子和中外名著中的典故,又能准确流畅地翻译一些政治、经济、科技乃至军事等领域的术语和概念,使行家看后毫无别扭之处。王佐良在谈到他写作《英国诗史》的心得时谈到“写书的过程也是学习和发现的过程。经过这番努力,我发现我对英国诗的知识充实了,重温了过去喜欢的诗,又发现了许许多多过去没有认识的好诗,等于是把一大部分英国的诗从古到今地又读了一遍。衰年而能灯下开卷静读,也是近来一件快事”。这本倾注了王佐良多年学习和研究心血的史书,在他逝世后不久被国家教委评为全国人文社会科学优秀科研成果一等奖。

以工作为乐,同样是王佐良人生观的重要内容。为了积蓄充沛精力投入学习和工作,他在年轻时就擅长打网球、爬山、游泳等多项体育运动,直到年近七旬,还可以时常骑车外出。晚年,积劳

成疾使他患有心血管疾病,又由于颈椎骨质增生,压迫神经,腿脚不大灵便,但他依然壮心不已,以惊人的毅力克服着病痛带来的种种不便,更加奋发工作。他曾说过:“年逾古稀,还能工作,从一个意义上来讲,可以说是我的福气,从另一个意义来讲,也是不得已。我总是希望在有生之年为国家多做些贡献。尤其对我们来说,耽误了几十年的时间,就特别想把损失的时间尽量补回来。这是一种责任,也是一种快乐。”然而,人们从王佐良那丰硕广博的学术成果和井井有条的工作安排上,也许想像不到,他与我国许多老一代的知识分子一样,除了在业务上常常要为自己规定超负荷的工作任务和不断地与疾病斗争以外,在家里也有一本“难念的经”。几十年来,自幼多病的四子几乎每个日夜都离不开二老的照顾,1983年的一次严重煤气中毒事故,又使他事业上和生活上的忠实伴侣徐序女士身体元气大伤,这都不能不给他带来众多烦恼,但他却始终如一地保持着坚韧不拔的精神状态,奋笔疾书,忘我工作。在他生命的最后10年间已有16部专著问世,身后仍有几本书在付印中。使他感到欣慰的是,通过他与新老外语工作者的不懈努力,我国的外语教学和研究水平日益提高,自己的学生和子女大多学有所成,所钟爱的孙女也步入了他曾为之奋斗毕生的英语文学事业。1989年,在有关方面的关怀下,王佐良全家得以从居住几十年的清华照澜院老房(《照澜集》即由此得名)搬迁至距离不远的、条件较好的中楼新居。到了晚年终于又有了一间属于自己的书房,着实令他高兴不已。与在50年代翻译《彭斯诗选》时与妻子徐序分坐在一张圆餐桌两侧,他译,她抄,并共同讨论的情景相比;与在70年代在老宅的一隅与孙女轮流共用一张折叠书桌的情景相比;与曾经吊着伤臂坐在马扎上、伏在板凳上写作的情景相比,他感到十分满足了。这也是对他毕生奉献的一点回报吧。即将出版的《中楼集》便是在这间书房里书就的。

1995年1月17日,北京《读书》杂志社主编沈昌文到王佐良寓所代取他应台湾《诚品阅读》杂志之约撰写的《读穆旦的诗》的文

稿，并送来他想读的金庸所著的丛书。不料，这篇为台湾读者撰写的评论文章竟成了他的绝笔。当天，王佐良因心脏病复发住进了医院，经抢救无效，不幸于1月19日晚在北京谢世，终年79岁。

王佐良的逝世震动了中外英语文学界和有关方面。国家教委、北京外国语大学、清华大学、商务印书馆、三联书店等等有关部门、院校和单位纷纷派人或致电表达了深切悼念之情。北外的讣告给予他极高的评价。《人民日报》、《人民日报(海外版)》、《中国日报》、《光明日报》、《中国青年报》、《中国教育报》和《读书周报》等首都重要报刊都登载了讣告、消息和悼念文章。中央电视台播放了各界人士在八宝山革命公墓礼堂向王佐良遗体告别的节目。新华社香港分社社长周南夫妇、爱尔兰驻华大使和在美国的友好人士等一大批生前友好发来了唁电。人们用汉语和英语中各种美好的词语和崇高的称谓衷心地表述了对这位蜚声中外的一代大师的怀念之情。

1995年2月9日，王佐良的骨灰被安放在北京香山脚下的万安公墓。

王意 苏怡之 王星

1995年10月

爷爷的书房

今天是1995年1月20日，我又一次走进了爷爷的书房。

进门左边靠墙有两张沙发。我按照习惯在其中一张上坐下。沙发对面是那把藤椅和爷爷的书桌。记不清有多少次了，爷爷曾坐在那张藤椅上与我谈天。所谈的话题有些是日常琐事，但更多的还是关于我的学业。有的时候，爷爷则坐在那张书桌边写他的文章，留我独自一人坐在沙发上看书。那张书桌是一向被我视之为圣地的。

沙发旁边，靠着墙是一排书架。在我小时，那些五颜六色的图书就已使我眼花缭乱，长大些后，认识了书名，爷爷藏书种类与数量更是让我惊异。几乎每次来到爷爷的书房，我都要以羡慕不已的眼光打量一番这面书墙。

爷爷的书摆放得很有规律。离沙发最近的一排书都是爷爷自己的著作。在这些书中，我最熟悉的是那本《彭斯诗选》。我小的时候并不清楚爷爷是研究什么的。有一次晚饭时，我拿着一本正在看的外国文学家传记集，从里面挑了一个自认为最生僻的名字，得意洋洋地问爷爷：“爷爷，您知道彭斯是谁吗？”

“当然知道呀。”爷爷笑着回答我。

大家都笑了。

从那时起我才知道爷爷是研究、翻译彭斯的专家，后来我特地看了一些爷爷翻译的彭斯的诗，虽然看不太懂，但彭斯的一句“我的爱人像朵红红的玫瑰”在我心目中已成了爷爷的代名词。更大一些之后，我知道了爷爷并非只精于彭斯的研究与翻译，但儿时的印象却始终难以忘却。就在新年之时——那是我与爷爷最后一次见面——我还恰好到爷爷的书房，抄下了他翻译的彭斯那首著名

的《往昔的时光》：

“……

我们曾赤脚蹚过河流，
水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
逝去了往昔的时光。
……”

几乎紧挨着《彭斯诗选》的，是《照澜集》。书名源起于我们曾经住过的地方：照澜院。我在那里度过了六年多的时光。那时爷爷还没有像现在这样的书房，我也还只是个小学生。我和爷爷共用一张桌子：下午放学后我在桌上写作业，晚上爷爷则在那张桌上写他的文章。我想，《照澜集》中有些文章恐怕就是在那段时期写下的。但是，读《照澜集》却是搬家以后的事了。爷爷的文章有自己的风格：初看平淡无奇，再看方能发现朴实无华后面的文采。对此我一直佩服不已。

这排书中最靠边的是那本墨蓝色的《雷雨》。去年我们班为参加系里的比赛，决定用英语排演《雷雨》最后一幕。因为用的是爷爷的译文，而且爷爷一向对戏剧文学颇有研究，班里委托我请爷爷前去观摩指导。爷爷欣然答应了我们的请求，不顾年高特意来到学校和我们座谈，还观看了我们的表演。后来，在全系的比赛中，我们的节目获得第三名。

在这排书的下面，有两本诗选。初看不显眼，我也只是在偶然间发现其中登载了两首爷爷的诗。它们显然是爷爷年轻时作的，风格是我所陌生的，有些像现代派，而迥异于我所熟悉的爷爷那种老成持重的文风。后来我才从一位记者采访爷爷的报道中知道，爷爷年轻时就想成为一名作家的。

另一个书架上的书大多是有关英国文学的原文书。但在书架

下半部,却有不少中国古典文学的书籍,有《李太白全集》、《唐宋词选》等。刚看到时我曾感到惊讶,以后却明白了,正是这种修养使爷爷译出了像培根的《论读书》中这样精彩的半文言式的译文:

“读书足以怡情,足以博彩,足以长才。……”

最后一个书架上的书多为辞典。望着那本已陈旧的《新英汉词典》,我想起了五年前爷爷、奶奶送我的那本《朗文当代英汉双解词典》。此时此刻,它就在我案边静静地躺着。尽管我小心保护,它的封面还是磨损了,用一条胶带粘着。翻开词典,便能看见那几行熟悉的小字:“给星星。爷爷、奶奶。1990年3月”。

爷爷的藏书远远不只限于英语与英语文学,其他种类的书中,我印象最深的是克拉克的那本《文明》。书中有一段评论莫扎特的文字,后来成了我翻译的第一段英语文章,那时我不过是个初中生。从那以后因为兴趣的缘故,又陆陆续续地试译过不少次。我始终没敢把这些拿去给爷爷看,因为我一直希望让爷爷看到更好一些的作品。我确实是这样希望的,只是没想到……

爷爷的藏书中还有不少是关于美术的,其中包括贡布里希的那本著名的《艺术史》(这本书爷爷也曾多次借给我看)。可见爷爷也是很喜欢美术的。这点从爷爷书房里挂的几幅画上也能看出。高中时我曾在学校的英语小报上发表过一篇关于梵·高的文章。我把这篇文章拿给爷爷看。爷爷看了,说很喜欢。后来我才无意中发现爷爷书房的柜子里有本梵·高的画册。原来爷爷也是喜欢梵·高的。这很出乎我意料。

我从未想到爷爷这样的老人也会喜欢梵·高这样的表现派的画家。我一直以为梵·高那种对幸福与安宁近乎疯狂的渴望是只有年轻人才能理解的。

其实,没想到的事又何止于此,我也从未想到爷爷曾写过那些诗的。

年轻人往往自以为是，其实很多事他们并不了解。
而他们认识到这一点时，又总是晚了一点点。

此时此刻，坐在爷爷的书房里，我忽然想起还有许多问题应该问爷爷的。

书房里静悄悄的。外面也静悄悄的。恍惚间，仿佛听见有缓慢的脚步声，正如同每天中午爷爷午睡后向书房走来时的脚步声。

.....

我又回想起几年前那段时光：那时我坐在这张沙发上，一页一页地读着那本《名诗辞典》，听到在那个阴郁的夜晚，爱伦·坡的不祥的乌鸦栖在雅典娜神像上，高声叫着：

“永不再！”

真的吗？我抬起头，看到日正当午，爷爷的书房窗外，一片阳光灿烂。

王 星

目 录

序	1
王佐良的生平和他的事业	6
爷爷的书房	21

论文

英国文学概略	3
文艺复兴的清晨	23
第二次世界大战与英国文学	51
弥尔顿	92
蒲柏	121
拜伦	145
读《草叶集》	181
威廉·燕卜苏(1904—1984)	204
论斯威夫特的散文	218
英国浪漫主义时期的散文	222
19 世纪的英国散文	245
读艾德蒙·威尔逊的书信集	280
读两本游记	290
英国诗剧与莎士比亚	301
萧伯纳的戏剧理论	333
小说短论一束	365
中国新诗中的现代主义——一个回顾	392
莎士比亚在中国的时辰	413

谈穆旦的诗	426
文学史写法再思	433
两篇有关西方新文论文章述评	439

论翻译

词义、文体、翻译	453
穆旦的由来与归宿	465
译诗与写诗之间——读《戴望舒译诗集》	475
我为什么要译诗	491
新时期的翻译观——一次专题翻译讨论会上的发言	493
翻译中的文化比较	499
汉语译者与美国诗风	508
另一面镜子：英美人怎样译外国诗	520

译作

弗兰西斯·培根：随笔五则	535
《骑马乡行记》选译	544
江纳善·斯威夫特：散文一组	558
R.S.托马斯：诗十首	571
莎士比亚的一首哲理诗	582
彭斯诗选	591

记游

澳洲盛节当场观	615
爱丁堡和奥班的友人们	626
诗人勃莱一夕谈	639
牛津、剑桥掠影记——1982年7月之游	650
文学的伦敦，生活的伦敦	660
浙江的感兴	670

学府、园林与社会之间——英法两月见闻	672
--------------------------	-----

随笔

读书随感录	693
与友人论文采书	698
在文华中学学英语	701
白色建筑群下的思绪	705
想起清华种种——80 校庆感言	708
怀珏良	711
上图书馆	715
读《牛津随笔选》	718
语言之间的恩怨	722

序文

《彭斯诗选》序	733
《英国诗选》序	767
《英国浪漫主义诗歌史》序	776
一种尝试的开始	782
《周珏良文集》序	793
《中楼集》序	797

诗歌

诗两首	801
诗三首	806
谈诗(外一首)——戏仿 R·S·托马斯	813
初读《诗海》	817
学问与时间	819
家屋	822

论 文

英国文学概略

前 言

这个概略是为《中国大百科全书·外国文学卷》写的。

由于百科全书对于篇幅、写法都有严格的限制,此文写得十分吃力。主观意图是,要在一万三四千字的篇幅内把英国文学从中古直到现在的概貌叙述清楚,大事无遗漏,每个时期的特色有所体现,全文脉络明显,各部分比例恰当。我还力求文字虽紧凑而不太枯燥,要使耐心的读者多少能看得下去。

意图如此,是否实现了,实现了多少,就只能请读者批评指正了。

一、中世纪文学

古英语文学 英格兰岛的早期居民凯尔特人和其他部族,没有留下书面文学作品。5世纪时,原住北欧的三个日耳曼部落——盎格鲁、撒克逊和朱特——侵入英国,他们的史诗《贝奥武甫》传了下来。诗中的英雄贝奥武甫杀巨魔、斗毒龙,并在征服这些自然界恶势力的过程中为民捐躯。它的背景和情节是北欧的,但掺有基督教成分,显示出史诗曾几经修改,已非原貌。按照保存在一部10世纪的手抄本里的版本来看,诗的结构完整,写法生动,所用的头韵、重读字和代称体现了古英语诗歌的特色。

6世纪末,基督教传入英国,出现了宗教文学。僧侣们用拉丁文写书,其中比德所著的《英国人民宗教史》(731年完成)既有难

得的史实,又有富于哲理的传说,受到推崇,并译成了英文。

此后,丹麦人入侵,不少寺院毁于兵火,学术凋零。9世纪末,韦塞克斯国王阿尔弗雷德大力抗丹,同时着手振兴学术,请了一批学者将拉丁文著作译为英文,并鼓励编写《盎格鲁·撒克逊编年史》,这是用英国当地语言写史的开始。

中古英语文学 1066年诺曼人入侵,带来了欧洲大陆的封建制度,也带来了一批说法语的贵族。古英语受到了统治阶层语言的影响,本身也在起着变化,12世纪后发展为中古英语。文学上也出现了新风尚,盛行用韵文写的骑士传奇,它们歌颂对领主的忠和对高贵妇女的爱,其中艺术性高的有《高文爵士与绿衣骑士》。它用头韵体诗写成,内容是古代亚瑟王属下一个“圆桌骑士”的奇遇。

14世纪后半叶,中古英语文学达到了高峰。这时期的重要诗人乔叟的创作历程,从早期对法国和意大利作品的仿效,进到后来英国本色的写实,表明了英国文学的自信。他的杰作《坎特伯雷故事集》用优美、活泼的韵文,描写了一群去坎特伯雷朝圣的人的神态言谈;他们来自不同阶层和行业,各人所讲的故事或雅或俗,揭示了多方面的社会现实。同时,还有教会小职员兰格伦写的头韵体长诗《农夫皮尔斯》(一译《农夫彼得之梦》),用梦幻的形式和寓意的象征,写出了1381年农民暴动前后的农村现实,笔锋常带严峻的是非之感。同样宣泄下层人民情绪的还有民间歌谣,它们往往是在长时间的口头流传之后才写定的,其中最初见于15世纪抄本的罗宾汉歌谣,描绘了一群农民劫富济贫、打击教会僧侣和执法吏的事迹,传诵至今。

二、文艺复兴时期文学

16世纪,由于新航路发现后海外贸易发达,英国国力逐渐充实,民族主义高涨,1588年一举击败大陆强国西班牙派来入侵的

“无敌舰队”。文化上也出现了一个活动频繁、佳作竞出的文艺复兴局面。

一如在 14 世纪的意大利,文艺复兴在英国是以重新发现希腊、罗马的古典文化开始的。大学里恢复了古希腊语的教学,接着出现了规模宏大的翻译活动,众多的学者、作家将古代希腊、罗马和近代意、法等国的学术和文学名著译成了早期近代英语。哲学家、教育家、历史家、政治家、宗教人士纷纷从事著述,用不同方式表达了人文主义思想,其中有托马斯·莫尔用拉丁文写的《乌托邦》(1516)。这部作品借一个旅行者谈海外见闻的方式,描绘了一个没有私有制和宗教压迫而崇尚学术的理想社会,而对为了能多产羊毛而大规模圈地、迫使贫苦农民流离失所的“羊吃人”的现实英国作了有力的谴责。

诗歌创作空前活跃,大批诗集出版,开一时风气的重要诗选也陆续问世,其中《杂集》(1557)发表了华埃特和萨里两人对于意大利十四行诗的仿作,使这一诗体在英国生根。到了 90 年代,锡德尼等著名诗人都出版了十四行诗集,虽然仍以歌颂爱情为主,却能突破旧格局而注入新内容。比十四行更重要的还有其他诗体,或抒情,或叙事,或讽刺,或探讨哲理,都有出色的代表作家,而成就最大的则数斯宾塞。他的主要作品《仙后》(1590—1596)规模宏大,内容丰富,利用中古骑士传奇的体裁,以寓言为主要手法,在精神上却反对天主教而歌颂作为英国民族象征的伊丽莎白女王,传达了正在兴起的清教主义的严峻的道德观,并且出之以优美而多变的韵文,使得斯宾塞不仅独步当时诗坛,而且成为后世讲究诗艺的作家所仰慕的“诗人的诗人”。

诗歌的成就还包括无韵体诗在剧本里的成功运用。诗同剧的结合产生了这一时期文学最骄傲的成果:诗剧。从 16 世纪 80 年代起,诗剧作者们摆脱了中古神秘剧、奇迹剧、道德剧的宗教色彩和粗糙技巧,建立了一种生气勃勃的新戏剧,敏锐、强烈地表达了时代精神,在艺术上作了多方面的大胆创新。第一个成功地使无

韵体诗变成戏剧媒介的是马洛。他用“壮丽的诗句”写壮丽的人物,如《帖木儿》(1590)中的中亚大帝国的创立者和《浮士德博士的悲剧》(1604)中的追求无限知识的德国博士,同时又在《爱德华二世》(1594)里将一个国王的遭遇写成了英国第一个历史剧。马洛早死,但是诗剧继续成长,经过基德、格林、查普曼、德克、米德尔顿、马斯顿、海伍德等人的创作实践,题材扩大,技巧更趋成熟,至莎士比亚而集大成。

莎士比亚是演员和剧作家,一生写了 37 部剧本。他博采众长而又自有创造,在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出了杰作。他的 9 个历史剧包括了从约翰王到亨利五世(亦即从 13 世纪初到 15 世纪末)之间连续 300 年的英国历史,场面之大实属空前,而作者也写得波澜壮阔,反封建,反内战,热情地歌颂了民族国家的形成。他的喜剧活泼多趣,有浓厚的生活气息,其中《仲夏夜之梦》(1596)和《皆大欢喜》(1600)又充满浪漫诗情,令人神驰;《威尼斯商人》(1597)用生动的法庭对抗的场景提出了海外贸易和犹太人放高利贷等经济问题;而结构完整、语言锋利则又数揭露清教徒虚伪的《第十二夜》(1601)。他写悲剧的天才首先见于《罗密欧与朱丽叶》(1595),这个歌颂自由恋爱的剧本像朝露一样新鲜,而一对纯真青年的死又对封建门第的残酷作了有力的控诉,为后来的西欧乃至世界的文学艺术提供了又一个有长远吸引力的主题。1600 年以后,他的思想更深刻,技巧也更老练,创作了一系列卓越的悲剧,其中《哈姆莱特》(1601)写一个年轻的人文主义者面对邪恶势力,在怀疑、犹豫之后终于为“重整乾坤”而献出生命;《奥瑟罗》(1604)写一个威尼斯的黑人大将虽然武功盖世,却仍然受到邪恶势力的捉弄,以至亲手杀了无辜的爱妻;《李尔王》(1606)写一个国王在老年做了极不合情理的事,因此也受到极不合情理的对待,终于流落在民间,而在这过程中反而悟到了真理;《麦克白》(1606)则深入探索了野心的毁灭性,在充满迷信和恐怖的气氛里,作者却让他笔下的罪人不时剖析内心,沉思和反省给了这个悲剧以更大

的深度。这一时期的作品标志着莎士比亚达到了他的戏剧艺术的顶点。以后他转入传奇剧的写作,以宽恕和解为主题,其中《暴风雨》(1611)仍是有魅力的佳作。

在莎士比亚创作的末期,诗剧仍然繁荣,不仅有鲍蒙特与弗莱彻等人在写传奇剧,还出现了莎士比亚所未曾尝试的社会讽刺剧,其代表作家是琼森。他的最好的剧作是《狐狸》(1606年上演)和《炼金术士》(1610年上演),它们把17世纪初年伦敦社会上的骗子、方士、食客、荡妇、清教徒之流暴露得淋漓尽致,诗句也典丽有力。但琼森后来为了投合宫廷所好而去写假面剧。同时舞台上出现了韦伯斯特、特纳等人写的凶杀剧,他们以绝好的诗才而渲染色情和恐怖,诗剧的败象已现。等到福特、修莱等人的剧本上演,不仅内容猥琐,韵文也虚浮,深为在政治上日益强大、信仰清教主义的资产阶级所不喜,他们所控制的国会于1642年通过法令,封闭了所有戏院。从16世纪兴起的英国诗剧,在经历了60年的光辉灿烂的成长过程之后,至此乃告衰竭。

文艺复兴文学中还有丰富多采的散文作品。16世纪的英语虽然稍嫌芜杂,却十分富于表达力,叙事、状物、写景、辩难,无所不能,因此出现了各种风格的散文,繁丽工整如黎里的《尤弗伊斯》(1579—1580),明白晓畅如纳什的《不幸的旅人》(1594),绵密雅洁如胡克的《论教会政策的法则》(1594—1597),简约隽永如培根的《随笔》(1597—1625)。上述黎里与纳什二书也是原始形态的小说。此外还有德洛尼写小城镇手工业者的三本书,特别是写鞋匠的《高贵的行业》(1600),在细节的叙述上已接近后来的现实主义小说。正是由于这时英语表达力强,所以在大规模的翻译活动中也产生了许多优秀的译作,如诺斯所译的普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》(1579)和弗洛里奥所译的蒙田的《随笔集》(1603)。它们都是莎士比亚参考过的书。17世纪初最重要的译作则是1611年由国王詹姆斯一世下令出版的英文《圣经》。它是47位学者集体翻译的成果,吸收了以前英文译本的优点,用词纯朴而富于

形象,韵律也饶声调之美,对后来的英语产生了重大而持久的影响。以上思想、学术、诗、诗剧、散文、翻译等方面的活动成就卓越,尤以诗剧为最,使这一时期文学成为欧洲以至世界文学的高峰之一。

三、17 世纪文学

16、17 世纪之交,英国国内政治经济的矛盾加深,人心动荡,反映于文学的,除了上述诗剧的衰败,还有在散文作品中围绕政治与宗教问题的论争文章的急剧增多,在诗歌中出现了以多恩为代表的玄学派诗和一些称为骑士派的贵族青年所写的爱情诗,前者用新奇的形象和节奏写怀疑与信念交替的复杂心情,显示出当时科学大进展冲击传统文化的影响;后者则表达了一种末世情调。

17 世纪 40 年代,革命终于爆发。人民经过公开审判,处决了国王查理一世,并在打了一场激烈的内战之后建立了以克伦威尔为首的资产阶级政权。在文学上,革命主要表现于两个方面:一是有大量的传单和小册子印行,各种集团特别是属于革命阵营左翼的平均派和掘地派通过它们来发表政见,其中李尔本、温斯坦利等人写得犀利有力;二是出现了一个革命的大诗人——弥尔顿。

弥尔顿对于革命的贡献首先在于他的政论文。从 1641 年起,他搁下了早以优美著称的诗笔,而用英文和拉丁文写了许多政论小册子,为英国人民处死国王的革命行动辩护,也发表他的进步主张,如《论离婚》(1643)和《论出版自由》(1644)。他的文章虽然句式繁复,却有雄奇之美,在英国散文中自成一格。

1660 年革命遭受了重大挫折,王政复辟。这时弥尔顿已经双目失明,受着政治迫害,但他痛定思痛,把自己的一腔孤愤写进了他一生最后的三大作品。首先是《失乐园》(1667)。这首以人类祖先失去乐园的圣经故事为主题的史诗表达了作者的清教主义,而在对于撒旦的描写中则又倾注着他的革命思想,正是那些歌颂叛

逆者的响亮诗行构成了诗中最动人的篇章。继之而来的《复乐园》(1671)叙述耶稣拒绝撒旦诱惑的节操,虽见平淡,仍多佳句。同时出版的《力士参孙》是英文中最出色的希腊式古典悲剧,结构严谨而人物突出。作者写参孙双目失明,身陷囹圄,而仍力抗强暴,终于与敌人同归于尽。这当中有弥尔顿对自己不平凡的一生的回顾,炽热的情感溢出诗行,表示他依然壮怀激烈,不变革命初衷。在艺术上弥尔顿力求完美,以希腊、罗马的古典文学为典范,然又不失英国本色,在他的笔下无韵诗更具有庄严灿烂之美,表现了“雄伟的风格”。

王政复辟以后,文学风气为之一变,盛行嘲笑清教徒的讽刺诗,法国式的“英雄悲剧”和反映浮华、轻佻的贵族生活的“风尚喜剧”。这类喜剧中也有意存讽刺的,如康格里夫的《如此世道》(1700)。这时文坛上的领袖人物是德莱顿,他有多方面的才能,主要成就在政治讽刺诗和文论。也有作家反对当时的社会风尚,如来自下层人民的班扬,他的《天路历程》(1678)用朴素而生动的文字和寓言的形式叙述了虔诚教徒在一个充满罪恶的世界里的经历,对居住在“名利场”的上层人物作了严峻的谴责。这里有清教主义的回响,而作品的卓越的叙事能力又使它成为近代小说的前驱。

还有两类散文作品,带来了新气象。一类是科学文章。1660年成立的皇家学会要求会员用“工匠、乡下人、商人的语言”,尽力把一切事物表达得“像数学那样朴实无华”。另一类是哲学著作,先有霍布斯,后有洛克,都用清楚、有力的文字发表了他们的经验主义哲学和政治思想,特别是洛克的影响深远的社会契约论成了近代资产阶级民主政治的理论基础。求实的文风和民主思想都是资产阶级所欢迎的,国王虽复位,实权还在他们手里。1688年,他们把另一个不得人心的国王赶下了台,从此政权被商人和地主的联盟所牢牢掌握,文学也进入一个新的发展时期。

四、18 世纪文学

18 世纪前半叶,英国社会安定,文学上崇尚新古典主义,其代表者是诗人蒲柏。他运用英雄偶句体极为纯熟,擅长写讽刺诗,但以发泄私怨居多。表现出启蒙主义精神的主要是散文作家,他们推进了散文艺术,还开拓了两个文学新领域,即期刊随笔和现实主义小说。

期刊文学是应广大读者的要求而兴起。斯梯尔与艾迪生两人有首创之功。前者创办《闲谈者》报(1709—1711),后者继出《旁观者》报(1711—1712),将街谈巷议和俱乐部里的风趣幽默写上了期刊。艾迪生的文笔尤见典雅。后来笛福、斯威夫特、菲尔丁、约翰逊、哥尔德斯密斯等名家都曾主编期刊或为期刊撰稿,可见此风之盛。由于他们的努力,英国式的随笔得到进一步的提高,题材更广泛,文笔也更灵活。

更具英国特色而又对欧洲大陆产生重大影响的则是散文小说。笛福的《鲁滨逊漂流记》(1719)、《摩尔·弗兰德斯》(1722)等书把水手和女仆当做英雄人物来介绍,细节写得十分逼真,虽然书的结构松散,作者却有娓娓动听的说故事的本领,使读者始终保持兴趣。他的文字口语化,善于绘声绘形,而又迅捷有力。这些特点,加上笛福对英国城乡诸色人等的深刻了解,使他奠定了英国现实主义小说的基础。斯威夫特的《格利佛游记》(1726)是以讽刺朝政、表现人类的丑恶为目的的寓言,然而作为故事,也是十分引人入胜。他把现实细节放在十分奇特的幻想的情景之中,而幻想也是正在发展中的英国小说所需要的。世纪中叶,理查逊用书信体小说细致地描写遭遇不幸的少女的内心,以《克拉丽莎》(1747—1748)等大部头小说感动了一整代英国和西欧的读者,法国启蒙思想家狄德罗称之为伟大创造力的表现。但在菲尔丁的眼里,理查逊只是市侩哲学的代表,于是他起而用仿作去讽刺之,其结果却掌

握了写小说的艺术,于是有了他自己的创作,其中最受称道的是《弃婴汤姆·琼斯的故事》(1749),它的人物、风景、场面都是典型的英国式的。作者歌颂真诚、热心、忠实而又不受传统束缚的青年男女,全书有一种爽朗、清新的空气,而又结构完整,把现实主义小说推进到了一个新的水平。当时及稍后还有斯摩莱特、哥尔德斯密斯、斯特恩等人的小说,或扩充了题材,或实验了新写法,都有建树,因此虽然世纪末出现了渲染神秘恐怖的“哥特小说”,但是现实主义已经成为英国小说中的主流,继续向前发展。

出色的散文还见于其他文学品种。约翰逊的《诗人传》(1779—1781)是传记和文论的卓越结合,鲍斯韦尔的《约翰逊传》(1791)开辟了传记文学的新境界,伯克的《论美洲的赋税》(1774)展示了政治讲演术的力量,吉本的《罗马帝国衰亡史》(1776—1788)更以其深刻的启蒙主义思想和典丽的文笔成为全欧钦仰的史学杰作。

然而散文之势虽盛,诗歌并未沉寂,不仅有世纪初的蒲柏和汤姆逊在创作,就是一些散文名家,如斯威夫特、约翰逊和哥尔德斯密斯,也善于写诗。等到世纪后半叶,感伤主义抬头,诗歌也复振,出现了扬格的《夜思》(1742—1745)和格雷的《墓园挽歌》(1750)等佳作,反映了英国许多人在产业革命加紧进行中所感到的痛苦和彷徨。珀西编的《英诗辑古》(1765)引起了对古民歌的爱好,于是仿作者有之,伪造者有之,形成一种对中世纪神往的风气。这时从经济不甚发达的苏格兰传来了农民诗人彭斯的声音,他既是旧民歌的整理者,又是新诗篇的创造者,而吟唱的内容则是爱情和自由、平等、博爱的新思想。后者正是法国启蒙思想的结晶,在80年代之末导致了法国大革命。对这次革命的迎或拒,同情或反对,使英国散文作家发生了严重的分裂,但大多数诗人却在革命初起的“黎明”时刻对人类的未来充满了希望。在这样的气氛中产生了浪漫主义诗歌。

五、19 世纪文学

浪漫主义诗歌的第一个大诗人是布莱克。这个靠镌版谋生的手工匠人是法国革命的热烈的拥护者,但又反对它的哲学基础理性主义,所写的诗也大异于 18 世纪的优雅含蓄,而着重想像力和神启式的宗教感,初期的《天真之歌》(1789)写得纯真,《经验之歌》(1794)写得沉痛;后来诗风一变,转而写作篇幅巨大的长诗如《四天神》(1804),其中有一套独特的象征和神话系统。

大学生华兹华斯和柯尔律治却经历了另一种变化,即从拥护法国革命变成反对,于是前者寄情山水,在大自然里找慰藉;后者神游异域和古代,以梦境为归宿。两人的诗歌合集,题名《抒情歌谣集》,于 1798 年出版。两年后再版,华兹华斯加了一个长序,认为“所有的好诗都是强烈情感的自然流露”,主张诗人“选用人们真正用的语言”来写“普通生活里的事件和情境”,而反对以 18 世纪格雷为代表的“诗歌词藻”。他进而论述诗和诗人的崇高地位,认为“诗是一切知识的开始和终结,它同人心一样不朽”,而诗人则是“人性的最坚强的保护者,是支持者和维护者。他所到之处都播下人的情谊和爱”。

这一理论有足够的实践作为支持。华兹华斯的小诗清新,长诗清新而又深刻,他的十四行诗雄奇,他的《序曲》(1805)首创用韵文来写自传式的“一个诗人的心灵的成长”,无论在内容和艺术上都开了一代新风。柯尔律治另有特长。他的《古舟子咏》(1798)借用了一个充满了奇幻之美的航海故事,探索了罪和赎罪的问题;他的短诗《忽必烈汗》(1816)发掘了诗的音乐美和人心的联想作用;他的理论著作《文学传记》(1817)吸收了德国哲学家谢林的论点,对浪漫主义诗歌的特色,尤其是想像力在诗歌创作中的重要作用,作了精辟的论述,使他成为英国文学批评史上最敏锐的理论家之一。

然而这两人的诗才在短期的闪耀之后相继熄灭了,另一代诗人在1815年左右起来,把浪漫主义诗歌带进了更广阔的境界。拜伦、雪莱、济慈三人各有特色,但是都忠于法国革命的理想。拜伦是出于对暴政的反感,雪莱是着眼于未来的理想社会,济慈是由于憎恨这个使“青年脸色苍白、骨瘦如鬼”的残酷世界。在艺术上,他们都有重大的创新。拜伦在他的杰作《唐璜》(1818—1823)里一反欧洲旧传说,把主人公从纨绔子弟转变成热血青年,让他两度横越欧陆,通过他的眼睛见证了又评论了广阔的欧洲现实,而作者在本诗里对于口语体的运用又达到前所未有的高峰。拜伦诗如其人,始终为自由而斗争,产生了超越英国和欧洲的文化和政治上的重大影响。雪莱的抒情诗情思专注而意境高远,《西风颂》(1819)鼓舞了当时和后世的革命志士;他的哲理诗探讨人类解放和理想的男女关系等重大问题,以议论入诗而诗句依然绚烂多彩;他有志于复兴希腊式的诗剧,在《解放了的普罗米修斯》(1820)里他师法埃斯库罗斯而又不取其懦弱,重申人的复兴的胜利,诗句挺拔,取得了辉煌成就。而济慈,这个英年夭折的天才,在1819年一年之内,写出了他几乎全部最重要的诗篇:《心灵》、《夜莺》、《希腊古瓮》、《秋颂》、《许佩里翁》,每一篇都使人感染到年轻诗人是怎样不知疲倦地追求着美,然而这却只使他更憬然于当时英国无处不见的丑,使他明白“只有那些把世纪的苦难当作苦难,而且苦难使他们不能安息的人”才能达到艺术巅峰。正是这对于“世界的苦难”所感到的切肤之痛使得济慈的诗篇不仅瑰丽,而且深刻。

这一时期诗歌还有司各特、克莱普、莫尔、坎贝尔、胡德等人的作品,总的成就是惊人的。英国文学史上,莎士比亚去世以后,没有另外一个时期有这样多的第一流诗人,创作了这样大量的为后世所珍视的第一流作品。

浪漫主义也有著名的散文作家,如哈兹里特和兰姆,前者的《时代的精神》(1825)是精辟的文论;后者的《伊利亚随笔集》(1823)以其风趣、典雅得到了英国和世界无数读者的欣赏。此外

还有《一个英国鸦片服用者的自白》(1821)的作者德·昆西,《幻想的对话》(1824—1848)的作者兰道尔,都讲究风格,喜作“美文”。德·昆西还运用词句的音韵,试图在散文中造成诗的效果。与之成为对照的是平民政治家科贝特所写的《骑马乡行记》(1830),结合对民生疾苦的观察和美好山水的感兴,表明朴实有力的平易散文仍在发展。

散文的更大成就见于小说。原来以写诗出名的司各特从1814年起写了27部长篇历史小说,用雄迈的文笔再现了苏格兰、英格兰和欧洲历史上的一些有突出意义的事件,包括人民起义、民族矛盾、宗教冲突和近代国家在反封建的斗争中的建立,展示了历史的进程,刻划了众多的英雄人物,留下了《威弗利》(1814)、《罗布·罗伊》(1817)、《米德洛西恩的监狱》(1818)、《艾凡赫》(1819)等名著,不仅创建了一个新的小说部门,而且对英、法、德、意、俄、美等国的小说写作产生了影响。同样有影响的,特别在英语国家的读者当中,是女作家奥斯丁。她一共写了6部小说,都以乡下绅士家女儿的婚姻为主题,用笔细腻而略带嘲讽,写出了真爱情的可贵,伪善的可笑,创造了一类有见地、有个性的新的青年妇女典型,而小说结构匀称,组织紧密,《傲慢与偏见》(1813)与《爱玛》(1815)尤为精心之作。

小说在19世纪40至50年代得到更大的发展,这也是英国国内阶级斗争激化的时期。列宁称为“世界上第一次广泛的、真正群众性的、政治性的无产阶级运动即宪章运动”带来了宪章派文学。同时科学技术在加快发展,达尔文的划时代的进化论给了传统信仰以猛烈冲击。在宗教界内部,出现了围绕“牛津运动”的论争。在政界和舆论界,围绕谷物法和“英国现状”问题展开了时间更长的论争。论争锻炼了散文。正是在这个多事之秋,散文文学成果累累,卡莱尔的《法国革命》(1837)和《过去和现在》(1843)、麦考莱的《英国史》(1849—1861)、罗斯金的《威尼斯之石》(1851—1853)、穆勒的《论自由》(1859)等便是明证。读者层也在急剧扩大;不少

新刊物问世,开始了逐期连载长篇作品的作法。

这样的环境和气氛使小说作者更加关心社会上的重大问题。狄更斯最初用幽默风趣的笔触写了《匹克威克外传》(1837),使人们感染到他的乐观主义;而不过两年,他就在《奥列佛·特维斯特》(1838)里写孤儿的苦难和伦敦贼窟的黑暗;进入40年代,他又写了一系列小说揭发崇拜金钱的罪恶后果,其中《董贝父子》(1848)尤为深刻;《大卫·科波菲尔》(1850)是一部充满人世沧桑之感的成熟作品;接着而来的《荒凉山庄》(1853)、《艰难时世》(1854)与《小杜丽》(1857)则更见阴郁;《双城记》(1859)强烈地谴责了法国贵族的残酷,也表达了作者对于人民采取暴烈行动的戒惧;60年代的《远大前程》(1861)写的是前程渺茫,而《我们共同的朋友》(1864)则用巨大的垃圾堆来作英国社会的象征。象征手法的更多使用对于小说结构的注意是他后期小说的特点,表示了他在小说艺术上的发展;然而他最吸引读者的依然是他一贯保持的优点,即真实的细节与诗意的气氛的结合,幽默、风趣与悲剧性的基本人生处境的结合,具体情节与深远的社会意义的结合。这些结合,加上他对于语言的莎士比亚式的运用,使狄更斯的小说不仅内容丰富、深刻,而且以其艺术上的创新对欧洲现实主义小说的发展作出了独特贡献。

同样关心社会问题但在范围与写法上不同于狄更斯的还有一大批别的作家。萨克雷的《名利场》(1847—1848)是另一部有长远吸引力的巨著,用文雅的笔法讽刺了上层社会的贪婪和欺诈,而他的《亨利·埃斯蒙德》(1852)则发扬了英国历史小说的优良传统。1847至1848年间是英国小说的“奇迹年”:除了狄更斯的《董贝父子》和萨克雷的《名利场》外,还出版了夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》,艾米莉·勃朗特的《呼啸山庄》,盖斯凯尔夫人的《玛丽·巴顿》。更多女作家的出现是一个值得注意的现象,而她们各有特长:盖斯凯尔夫人用同情的笔调写工人斗争;勃朗特姊妹一个把倔强、有个性的家庭女教师放在小说的中心,让她对有钱的小姐们发出抗议的

声音；另一个则用炽热的情感写爱与恨的故事，以荒凉的约克郡的野地为背景，情节中充满 40 年代特有的严厉性。稍后，另一个女作家乔治·艾略特写了一系列剖析伦理问题的小说，其中充满田野景色的《弗洛斯河上的磨坊》(1860)是一动人的悲剧，而她的晚年作品《米德尔马奇》(1871—1872)则又以缺乏爱情的痛苦的婚姻生活为中心，细致、深入地描写了一整个小市镇的形形色色的人物。此外，这一时期里还有迪斯雷利写贫富对立的两个英国的社会小说，里德和金斯利写为社会改革服务的揭露小说，特罗洛普写小镇故事和以内阁和议会为中心的政治小说，科林斯写对狄更斯也产生了影响的侦探小说，都留下了出色作品。

进入 19 世纪的后 30 年，英国小说依然活力不衰，题材范围继续扩大。梅瑞狄斯的《利己主义者》(1879)细致地分析了英国绅士在婚姻问题上的虚妄的自信，而他的《维托利亚》(1867)和《克劳斯威的黛安娜》(1885)又描绘了一类参与政治斗争的新女性；劳瑟福德在《皮市巷的革命》(1887)里写相信“异议派”教义的手工业者，勃特勒在《众生之路》(1903)里写维多利亚时期中产阶级的冰冷无爱的家庭生活，威廉·莫里斯在《梦见约翰·保尔》(1888)里怀念举行 1381 年起义的壮士，又在《乌有乡消息》(1891)里描绘他心目中的共产主义社会。吉卜林写英国殖民者在印度的活动的小说和威尔斯的科学幻想小说也是 19 世纪末年的产物。小说的艺术性也有新发展：梅瑞狄斯的文采，勃特勒的犀利，莫里斯的用古朴以求新鲜，吉卜林的活泼和嘲讽，都使英国小说更加丰富多彩。更向前看则十分讲究小说艺术的美国人亨利·詹姆斯和波兰人康拉德已在向英国文坛叩门。然而这一时期的大小小说家则是诗人哈代。他集中写多塞特郡的农村人物，他们生活简朴而感情强烈，小说的主人公们都受命运的捉弄，他们灵魂的善良、纯洁更加反衬出“不朽者之主管”的冷漠和残酷。哈代的一系列使人喜爱又深思的小说，如《远离尘嚣》(1874)、《还乡》(1878)、《卡斯特桥市长》(1886)、《德伯家的苔丝》(1891)、《无名的裘德》(1896)，是 19 世纪英国小说的

最后的一批优秀成果,它们成功地使农村的土壤气息、诗样的温情和严峻的宇宙观相结合。

总起来说,19世纪众多作家的共同努力使英国小说登上了新的峰巅。它的现实主义深化了,它的艺术更加精粹;它是典型英国的,而又对世界文学投下了深远的影响。

诗歌也在继续发展。浪漫主义余波不息,济慈与雪莱的影响尤著。19世纪中叶的英国诗坛,出现了丁尼生与布朗宁双峰并峙的局面。丁尼生一生致力于提高诗的艺术,技巧圆熟,抒情、叙事皆精,长诗《悼念》(1850)深刻地写出了诗人面对一个急剧变化的世界时所感到的信仰危机,虽然最后重申了上帝之道,其动人处则在表达怀疑与不安的段落。布朗宁在题材和技巧上进行了多种试验,短诗、长篇都有优秀作品;他特别长于用口语化的词句描绘人物的内心,写了一系列“戏剧性独白”,跌宕生动,为其最成功的创作。此外阿诺德力图以古典主义的含蓄纠正浪漫派的恣肆,他青年时写了一些好诗,但后来转向文艺和思想评论,另有重大建树。这时也出现了一个“先拉斐尔兄弟会”的流派,他们认为当时艺术萎靡板滞,应该回到意大利文艺复兴前期的素朴真纯,在诗歌方面以罗塞蒂的《神女》(1850)为代表作;其妹克里斯蒂娜·罗塞蒂也写了清新、哀婉的抒情诗,其特点是富于宗教感。另一个重要诗人斯温伯恩则歌颂民主主义和男女间的性爱,所作受法国象征派诗人特别是波德莱尔的影响,声韵与形象富于暗示,颇有迷人的力量,主要诗集《诗与谣》(1866, 1878, 1889)在青年中流行一时。“先拉斐尔派”中最有成就的诗人则是前述幻想小说《乌有乡消息》的作者莫里斯,其巨制《地上乐园》(1868—1870)是乔叟式的故事合集,然而更富浪漫色彩;后来他写中世纪北欧英雄《沃尔松族的西古尔德》(1876),诗风变得古朴雄迈;80年代他参加了工人运动,用诗来激励斗争和传播社会主义思想,其中写巴黎公社战斗的长诗《美好未来的追求者》(1885—1886)是新型的力作。

“先拉斐尔派”的唯美倾向在90年代演变为后起作家的唯美

主义。佩特的《文艺复兴史研究》(1873)为它提供了美学理论,实践这个理论的主要是王尔德和几个结成“吟诗者俱乐部”的青年诗人。然而后者只有零星佳作,王尔德的真正成就也不在他的炫耀唯美主义的作品,而在他的讽刺性的社会喜剧,如《认真的重要》(1895)。戏剧的复兴是这个发展迅速、杰作不断涌现的世纪的最后一件文学大事,正是戏剧革新家萧伯纳站在两个世纪的交点,给英国文学带来了新的生气。

六、20 世纪文学

20 世纪文学的第一个成就是戏剧创作上的突破。首先爱尔兰人萧伯纳来到伦敦,用泼辣的剧评为易卜生所代表的欧洲现实主义新戏剧打开局面,接着又在自己的创作里巧妙地把它同阿里斯托芬以来的欧洲古典喜剧传统结合起来,写出了 51 个剧本,其中有《华伦夫人的职业》(1894)、《人与超人》(1903)、《英国佬的另一个岛》(1904)、《巴巴拉少校》(1905)、《皮格马利翁》(1913)、《圣女贞德》(1923)、《苹果车》(1929)等名作,它们或者辩论社会问题,或是发表新颖思想,但都给观众以高尚的艺术享受。萧伯纳的出现使过去 100 年英国戏剧不振的局面根本改观。

新戏剧的另外一支强大力量也来自爱尔兰。随着爱尔兰民族解放运动的高涨,出现了一个爱尔兰文艺复兴运动。都柏林的阿贝戏院,在格雷戈里夫人和诗人叶芝的主持之下,演出了他们自己的和新起的爱尔兰作者包括辛格和奥凯西的剧本。辛格的《西方世界的花花公子》(1907)和奥凯西的《米诺和孔雀》(1924)都是杰作,他们不但成功地写了爱尔兰题材,而且在戏剧语言上有重大的创新。叶芝写了《胡里痕的凯瑟琳》(1902)一剧,鼓舞了观众的民族主义情绪。后来他又在戏剧艺术方面多所试验,但在诗歌方面他的成就更为突出,早期诗作以优美著称,后来则写得精粹深刻,吸收而又超越现代主义,成为西方世界最大的诗人之一。

在英格兰本土,两次世界大战对文学有重大影响。特别是1914年至1918年的战争,英国虽胜而遭受重大损失,一整代有才华的青年死于战壕。战争文学几乎全是创伤文学。炮火初停,仍然疮痍满目,在精神的废墟上出现了现代派文艺,其诗歌上的代表作是艾略特的《荒原》(1922),它用新奇的形象、多变的韵律和通过大量引文对比古今各国文化的手法来写西方文明的危机感,造成了一时影响。现代派还发表文学理论,为他们作品的晦涩与险僻辩护,又对过去的作家重作评价,如艾略特就抑革命诗人弥尔顿与雪莱,而扬17世纪的玄学派诗人。在小说方面,战前已有詹姆斯、康拉德等人将小说艺术推向对心理与动机的细致分析,战后又属于布卢姆斯伯里团体的维·吴尔夫,既撰文抨击威尔斯、高尔斯华绥、本涅特等人的旧现实主义小说为不真实,又创作《到灯塔去》(1927)等小说来展示“意识流”的新技巧。运用“意识流”技巧而成就更大的是爱尔兰作家乔伊斯,他的长篇小说《尤利西斯》(1922)细致、深入地写现代都市居民精神生活的庸俗和猥琐,在结构和语言上都作了大胆创新,成为小说发展史上的一座里程碑。另一个重要的现代小说作家劳伦斯揭露了现代西方社会中人的畸形生活,并用火样的热情和明亮的语言表达了一种身心和谐、情感与智慧融合的圆满生活的追求。《虹》(1915)和《恋爱中的女人》(1921)是他的名作。

在这些创新活动的同时,传统的文学形式与写法仍然有众多的实践者。就诗而论,哈代在20世纪初放弃小说创作而重新拾起诗笔,不但写出了真挚深刻的抒情诗,而且完成了一部规模巨大的史诗剧《列王》(1903,1906,1908)。他不追随任何流派而自成一家,但由于他深深植根于英国农村人民的纯朴生活,对历史和人生也长久思索过其意义,又有相应的貌似古拙实则敏感而又强烈的语言,因此诗作质朴而深沉,秀美而有力,近年来其诗名几乎超过他在小说方面的声誉。

在小说方面,继续现实主义传统的更有人在。老一辈作家

中,威尔斯不只善写科学幻想小说,而且长于描绘伦敦小市民的职业生涯,高尔斯华绥用上层人士的语言写资产者福赛特的家史,本涅特和毛姆用法国式的现实主义手法写人们的情感生活,都拥有广大的读者。对知识分子更有吸引力的是着重写人与人之间的交情的福斯特,他的名作《印度之行》(1924)表达了东西文化在精神上的隔膜。赫胥黎则利用他对于科学和文艺的广博知识,写知识分子在现代世界里的困惑。20年代之末出现了普里斯特利的《好伙伴》(1929),写一个民间剧团在各处演出时的遭遇,发扬了狄更斯的喜剧式的现实主义传统。

1926年的英国大罢工,1929年开始的资本主义经济大危机,30年代的民主力量与法西斯势力之间的紧张搏斗,使得全英国的作家比平常更加关心政治。奥登、斯彭德、刘易斯、麦克尼斯等青年诗人在技巧上受现代主义影响,在内容上却反对资本主义。小说家衣修午德也在这个时期初露头角,他的《再见吧,柏林》(1939)等反法西斯小说表现了他的才华,而后来的作品则有负读者的期望。在马克思主义文学理论方面也出现了考德威尔的优秀著作,如《幻觉与现实:诗的源泉研究》(1937)。英格兰以外的地区,进步文学也在活跃。苏格兰诗人麦克迪尔米德在掀起“苏格兰文艺复兴运动”后,又写了歌颂大罢工的《受难的玫瑰之歌》(1926)和献给列宁的颂歌;他的战友格拉西克·吉本则用诗一样的散文写了充满愤怒和希望的三部曲《苏格兰人之书》(1932—1934)。威尔士地区有矿工作家刘易斯·琼斯写自己和伙伴们的战斗经历,甚至后来被目为颓废诗人的迪兰·托马斯在其初期的作品里也颇有反资本主义的激情。爱尔兰这时已经独立,但是移居英格兰的奥凯西并未停止战斗,他写出了《星儿变红了》(1940)和《给我红玫瑰》(1943)等直接表现工人反对法西斯的武装斗争的卓越剧本。

第二次世界大战当中和以后,英国文坛仍然名作不断。艾略特的《四个四重奏》(1944)写下了一个诗人在战时最黑暗的年代里对于生、死、历史的沉思,这里已无多少现代派的手法,诗句变得素

净而深挚。也曾以新颖手法惊世的女诗人伊迪丝·西特韦尔在后期作品里表达了她对于人类面临原子弹威胁的深重不安。天主教小说家格雷厄姆·格林描写人的罪恶的存在,继深刻的《问题的核心》(1948)等书之后,又写了一系列他自己称为“消遣品”的惊险小说。另一个天主教小说家伊夫林·沃原来长于讽刺,在大战后期则写了怀念风流往日的长篇小说《旧地重游》(1945)。乔治·奥威尔用寓言的形式表达了他对一个高度集中的社会的戒惧。安格斯·威尔逊用狄更斯的笔法写伦敦知识分子的生活。威廉·戈尔丁在《蝇王》(1955)一书里写下了暴露人性丑恶的新寓言。两个小说家开始了卷帙浩繁的连组小说的写作,即安东尼·坡威尔和查·珀·斯诺;前者借用乐曲的结构写一个资产阶级家族,充满了对美好往日的怀念;后者则用科学家的客观眼光,解剖了现代英国上层人士之间的权力争夺。

战后一代的青年作家则另有一番心情。他们大多是在工党当政后的福利国家里成长起来的,靠公家津贴才上了大学,然而在阶级依然分明的英国,他们又感到处处碰壁,因而出现“愤怒的青年”的文学。韦恩的《每况愈下》(1954)、艾米斯的《幸运儿吉姆》(1954)和布莱恩的《向上爬》(1957)等小说开其端,奥斯本的剧本《愤怒的回顾》(1956)扩大其影响,拉金、休斯等人的诗又加深人们对于战后时期小资产阶级生活的平凡、粗糙感。等到西利托写《星期六晚上和星期天早上》(1958),他笔下的伯明翰自行车厂青年工人的情绪就不止是愤怒或力图向上爬,而具有一种无所顾忌的爆炸性;他的中篇小说《长跑运动员的孤独》(1959)通过一个体育比赛的场面,巧妙地写出了穷苦人家出身的青少年对统治阶级的反抗。还有安东尼·伯吉斯的小小说《带发条的桔子》(1962),用掺有俄文字的怪诞英文,写一群青年流氓的奸淫破坏以及官方的对策,手法离奇;伯吉斯的其它作品则是用传统的技巧写成,其特点在善于讽刺,文笔洒脱。

这一时期,继续出现有才华的女作家。多丽斯·莱辛创作了一

系列以南非白人妇女生活为题材的小说,继之以表达当代知识妇女的幻灭心情的《金色笔记》(1962),都写得新鲜而有力。艾丽斯·默多克以存在主义者的眼光看人生,才思敏捷,继初期成功作品如《在网下》(1954)、《逃避巫士》(1956)、《一个砍掉的头》(1961)等之后,陆续有新的小说发表。比她年轻的玛格丽特·德赖布尔在《金色的耶路撒冷》(1967)等小说里专写受大学教育或在大学教书的青年妇女所面临的恋爱、婚姻、职业等问题,用细腻的文笔描绘了20世纪60年代英国妇女的神态风貌。

奥斯本的《愤怒的回顾》也标志着本世纪英国戏剧的第二次高潮的开始。在此之前已有多人进行戏剧创新的试验,如艾略特、弗雷之于诗剧,麦克尼斯、迪兰·托马斯之于广播剧。从50年代后期起,更有一批优秀的剧作家涌现,除奥斯本外,还有威斯克、惠廷、邦德、斯托珀特,爱尔兰人比汉,青年女剧作家雪拉·德莱尼,都以他们或新鲜或有力的剧本在舞台上取得不同程度的成功。爱尔兰人贝克特的《等待戈多》(英文版,1954)也在伦敦上演成功。此后,英国也出现了自己的“荒诞派戏剧”,其代表作家是品特。他在《生日晚会》(1958)、《归家》(1965)等剧内用最少的对话、光秃秃的场景写畸零人在现代社会里的凄凉生活。同时,英国的演员继续以其精湛的演技闻名世界,还出现了富于创造性的导演如比特·布鲁克。他们上演新剧,但也不时重演从16世纪以来的优秀老剧。从莎士比亚到萧伯纳,在英国戏剧和整个英国文学里都有一个连续的传统,而其特色则是各个时期都有优秀作家在努力创新;正是创新丰富又推进了这个传统。

1982年

文艺复兴的清晨

—

就英国诗歌来说,文艺复兴是从16世纪开始的。

15世纪时,英格兰诗歌经历了一个沉闷阶段^①,只在苏格兰出现了生气,但没有持续多久。

到了16世纪之初,新局面来临,各方面都起了大变动。政治上,都铎王朝巩固了中央政权;经济上,资本的积累加快;宗教上,新旧两派的斗争加剧;文化学术上,也从意大利、法兰西传来了新风,包括诗歌里的新形式、新格律。

这是一个思想活跃的时期。诗人们欢迎新形式、新格律,表面上似乎是追随时尚,实则是要求文明化。由于在15世纪英诗的格律陷于呆板,摆脱不了旧习,因此进行格律改革这样的小事也带上了同中世纪实行决绝的意义。不如此则新的思想感情难以酣畅地传达。

引进却不等于照搬。英国诗歌天才的长处在于能吸收、溶化又改造外来形式,如对十四行诗;同时又能看准本土的新生事物,加以大力扶植,使之超速生长,如对白体无韵诗。这两种新诗体正是英国文艺复兴时期诗歌的主要诗体。十四行是先锋,但主力是白体诗。众多的十四行歌手迎来了诗歌的春天,但是彻底改变英诗局面的却是白体诗的大家们:马洛、莎士比亚和近百个剧作家用

^① 虽然这个时期英格兰诗人约翰·斯凯尔登(1464?—1529)的部分作品至今有人爱读,但他未脱中世纪旧传统,不属于文艺复兴诗人之列。

它写了诗剧,到了本时期之末密尔顿又用它写了史诗。

当然,还有别的诗体,别的重要诗人:斯宾塞和他的九行体诗;雪尼、劳莱、琼生和他们的抒情诗;多恩、赫里克、赫伯特和他们的玄学诗宗教诗;马伏尔和他的哲理性爱情诗;骑士派和他们的另一类爱情诗,等等。是这些人合力把这个时期的英诗推上了世界文学的高峰。

二

把十四行诗和白体诗首先树立在英国文学地图上的是一对忘年之交——怀亚特和塞莱。他们的诗主要发表在1557年出版由理查·托特尔编的《歌曲与十四行诗集》里,通称《托特尔杂集》。

托马斯·怀亚特爵士(1503—1542)和亨利·霍华德即塞莱伯爵(1516—1547)都是朝臣,都为王室出过力,打过仗,但当时政海风波险恶,国王亨利八世是个会弄权术的人,所以两人都遭到过监禁,怀亚特不到四十岁就病死,塞莱则在三十岁时被处死刑。两人写的诗大多类似我国古代的宫体诗,其中一个不变的主题是求爱不成而自怨自艾,但是由于有上述那种坎坷的经历不时闪现于诗行之中,因而比一般的宫体诗略多可读之处。

例如怀亚特有一首诗,题为《被弃的爱者》,全文如下:

昔日寻我,今日躲我,
当年赤脚走进我房,
多么温存,和善,听话,
现在变得野性勃发,
忘了曾经不避危险,
来吃我身上的面包,如今远走高飞了,
忙于不断地变心。

感谢命运,有过完全不同的日子,
好过二十倍,特别是有一次,
她穿着漂亮的薄薄新装,
把长袍向肩后一推,
伸出长臂小手把我抱住,
甜甜地吻了我,
柔声说:“亲亲,喜不喜欢这个?”

这不是梦,当时我完全清醒。
一切全变了,我的好心
只得到痛苦的背弃。
我可以忘记她昔日的温存,
她也可以去施展新的伎俩,
但我要问:我受到了无情的对待,
她又该得到什么报应?

这就不是为做诗而做诗,而有生活经验在内了。有的学者说:怀亚特曾与王后安·波琳有私情。他的另一首诗(《爱情无望,决心放弃》)中有这样一段:

有一行用钻石写成的字
明显地圈在她的玉颈上:
“不许碰我,我已属凯撒,
看似温顺,实则野性难驯。”

似乎是证明了上述说法。除了这些,怀亚特还有一首较长的诗,题为《朝臣生涯》,是赠给他的朋友约翰·波因斯的,其中对于自己在朝廷当差的痛苦经历,写得感慨系之:

我的约翰·波因斯,你想知道
我为什么回到家乡,离开
朝廷的重压,我来回答:

.....

我承认荣耀的火焰
确实触动我心,我不愿攻击正大,
也不肯把私欲说成正大。

.....

我不能尊重那些一生
跟随爱神或酒神的人;
不能受了伤害而一言不发,
不能跪拜服从不公;
不能把那些像狼欺羊群的人
当作世上的上帝来崇敬。

.....

我不能装作圣人模样说话,
用欺诈当智巧,以骗人为乐趣,
将计谋作忠告,为利益而粉饰。
我不能为了填满钱柜而枉法,
用无辜的鲜血来把我自己养肥,
该助人时却做了最损人的事。

.....

可见怀亚特是一个真性情人,难怪为国王所不容。

但对英诗而论,他最大的功绩在于引进了十四行诗。他的模型是意大利的彼特拉克,除了仿作,还直接译过多首。所谓十四行体,是指一首短小的抒情诗,共十四行,其脚韵安排在意大利原型为 abbaabba cdecde (最后六行也可以是 cdcdcd),亦即一诗分成 8 行与 6 行两组,可以用来陈述一事的两个方面,或前面陈述继之以

后面问难。怀亚特的一部分十四行诗对此作了变动,即前面 8 行照意式,后面 6 行则往往以互韵的两行作结。这一体式经过塞莱的运用,又经斯宾塞和莎士比亚的改进,发展成为一种英国型的十四行体,每行有十个轻重相间的音节,脚韵安排为 abab cdcd efef gg,这样就可以有三段的陈述与引伸,而最后有两行压住阵脚。(当然,英国诗人中仍有严格按照意大利原型来写十四行的,密尔顿就是一个,后世的华兹华斯又是一个。)

但是不论是意大利型也好,英国型(或称莎士比亚型)也好,十四行体的输入与运用给了英国诗的一大好处是:纪律。以前的英国诗虽有众多优点,却有一个相当普遍的毛病,即散漫,无章法。现在来了十四行体,作者就必须考虑如何在短小的篇幅内组织好各个部分,调动各种手段来突出一个中心意思,但又要有引伸和发展,音韵也要节奏分明。这一诗体对作者的要求很多,主要一点是:注意形式,讲究艺术。这就是诗歌文明化的一端。

从内容上讲,十四行体固然承袭了彼特拉克的爱情主题,一时有几个英国诗人也学着他吐诉对爱人的情思,甚至也写起以一个女子为中心的几十首百来首的十四行组诗,但很快就有人不甘于学步,不甘于套一个模子,而要把真感情注入诗里,用新题材扩充内容。正因十四行体体式谨严,要做到这两点也就更需要本领,有本领的诗人也就更愿意在这个小小天地里一显身手。这情况,有似中国的七言律诗那样强烈地吸引着所有有为的诗人。当时英国的重要诗人——斯宾塞、雪尼、莎士比亚、旦尼尔、局雷登、多恩、密尔顿——都写过十四行诗,而在后世还有华兹华斯、雪莱、济慈、勃朗宁夫人、叶芝、奥登等人,就在今天也还有人在写。

而这一切都是从怀亚特开始的。

塞莱跟着怀亚特写十四行诗,为这一诗体的英国化下了功夫,一般认为他写得更为圆润。他也有佳作,如对怀亚特的悼诗和被禁闭在温莎宫时回忆旧时欢乐的诗。同怀亚特一样,也是个人遭遇使他写得更具体又更有深度。但是他更大的贡献却在“发明”了

白体无韵诗。他是在把维吉尔的《伊尼特》译成英文时试用了这种有节奏(一行五个音步,每步轻重相间两音节)而无脚韵的诗体的,不想这一下创立了一种对于英国诗至关重要的主要诗体。如果说十四行诗使得诗人们学到谨严和自我纪律,白体诗则使他们能自由骋驰,写得气势磅礴。它来得也正是时候。别的不说,正在摸索前进的众多剧作家们恰恰需要这样一种能上能下、伸缩性极大的诗体来写他们的诗剧。

三

一个外国读者来看英国文艺复兴时期的十四行诗,常要碰到一种困难,即在大量同样题材、同样写法的诗篇之中,不易发现多大差别。那时候的文学风尚,又着重是否追随前人的程式,彼特拉克等大陆诗人的影响是明显的。因此,不少十四行诗有如文学习作,没有多少新意。

然而这又是一个英国诗才勃兴的时候,特别在 1580 年以后,即所谓“黄金时代”,大家辈出。他们的建树之一就是能驾驭住这个新诗体,写出优秀的作品。这一点我们在上节已略谈到,现在举实例来说明一下。

首先要提到雪尼。菲力浦·雪尼爵士(1554—1586)是当时“仁侠的模式,风流的镜子”,32岁就在荷兰一次战役中英勇战死。死前留下了 100 多首十四行诗和其它诗篇,合称《阿斯特罗菲尔与斯特拉》(作于 1582 年);一部长篇传奇故事《阿卡狄亚》;一篇文学论文《为诗辩护》,都很重要。单从诗来说,首先一点是他明白当时别人写的十四行诗的毛病。正是在他自己的一首十四行诗里,他写道:

你们把彼特拉克已逝的哀愁
用新的叹息和外地的巧智重又歌吟,

你们走错了路了，这些怪诞的借来之物
不过泄露了你们缺乏本身的诗情。……

(第 15 首)

有没有纠正的办法呢？有的：

当我咬着无才的笔，恨得打我自身，
“蠢材！”缪斯说：“要会写，内观己心。”

(第 1 首)

他“内观己心”，写出了这样不同的十四行诗：

我未曾饮过希腊的诗泉，
也未坐在奥林波斯的歌乡，
缪斯向来不对庸人可怜，
我无才岂能把圣职承担！

有人告我诗人有灵感的火焰，
不知道我不懂这事真相
但敢凭地狱的黑河立下誓言，
我从不偷窃别人的才干！

那末我又如何能敞开胸怀
说出我的思想，句句都是好诗，
使得雅士们都夸我才？

猜猜什么原因！“因为这个？”不是；

“因为那个？”更不是！我有甜蜜的嘴唇，
只因斯特拉给了我一吻！

(第 74 首)

这当然也是情诗，但是突破了一般情诗的格式，其中还运用了口

语,温柔中见出一种豪爽气概。脚韵安排是 abababababcdcdee,最后互韵的两行为点睛之笔,正是英国型十四行诗的重点所在。

一共 108 首这样的十四行诗,叙写了作者同斯特拉相爱的各种心情变化,形成一大系列,是英国最早的十四行组诗之一,也是文学价值较大的一组。

夹杂在十四行诗之间成为这组诗一部分的,还有 11 支歌,也写得非凡。试举第四歌的头上两节于下:

你来了,唯有欢欣
才能解我忧心,
让我低声央求,
拿甜蜜给痛苦作酬。
你寻我来,我寻你来,
“不,不,亲爱的,不如不来。”

黑夜如氅盖住大地,
星光闪烁挑起情意。
小心照顾无危险,
妒忌也已入眠。
你寻我来,我寻你来
“不,不,亲爱的,不如不来。”

关于此诗,英国学者 C·S·路易士评论如下:“仅仅这支第四歌,以它的急促的、似乎是耳语般的格律,它的无可比拟的复句,它的完美地选择的形象,就足以使雪尼高出所有他的同时代人了。在这里,一个情景不是仅仅被写到,而是被创造出来,放在我们面前,迫使我们的想像力活跃起来。”^①

① 《牛津英国文学史 16 世纪卷》,1954,第 329 页。

雪尼的文论《为诗辩护》是“公认为德莱顿以前最好的评论文章,而且德莱顿也未必写过这样好的文章。”^① 作为诗论,它自成体系,其中心理论是诗人是创造者,能创造一个比自然更美的自然:

大自然从未使大地像一幅富丽的挂毡那样出现,像许多诗人所做的那样,有愉快的河流,长果子的树,喷香的花,以及其它使得受人热爱的大地更加可爱的东西。大自然的世界是铜的,诗人们的是金的。

这就同一般所称的“模仿论”(mimesis)不一样。雪尼认为诗可以通过给人乐趣来促进道德,诗人的地位崇高,比哲学家和历史家都高,因为哲学抽象,而诗具体;历史限于个别,而诗有普遍性。他又驳斥了人们对于诗人所做的指责,如柏拉图说诗人说谎,他回答说:“诗人不作任何肯定……因此也不会说谎。”

他举了许多古今实例分析诗人的类别,诗的类别和作用。在谈到抒情诗的时候他来了一段自白:

确实,我必须坦白我的野蛮落后,即每当我听到关于波西和道格拉斯两家的老民谣的时候,我的心狂跳起来,像听见了号角一样,可那不过是一个盲人唱的,其声音同词句同样是粗野的。……

这里所提到的民谣即是后世艾狄生等人称赞的《恰维·且斯》。雪尼说自己“野蛮”,这在当时是指“还处在中世纪”,其实他能这样公然说出,正因为他明白他已处在一个新的时代。所以,文章也写得毫不自怯,而是灵活,自由,不是学究讲经,而是一个爱好文学的青

① 《牛津英国文学史 16 世纪卷》,1954,第 343 页。

年在吐露内心。在文章的后面当他谈到英诗的去与现状时，他对现状（包括诗剧）并不满意，却对英诗的将来充满了信心，因为他认为作为诗的语言，英语在各国语言中居于最先列——既有古典语言注重长短音的庄严之美，又有英语本身讲究轻重律的优美动听，比法、西、意、德等语都要优越。

最后出现了一段充满激情的结束语。雪尼重申诗歌的教化作用“没有任何哲学教条能比阅读维吉尔的史诗更使人正直”和诗人的崇高使命“他们最先带来一切文明”。

雪尼所说的诗实际上指全部文学，他是站在文艺复兴的朝阳里宣告文学“文明化”已经进到了一个新的阶段。

四

比雪尼更大的诗才，则是斯宾塞。

艾德蒙·斯宾塞（1552—1599）剑桥大学毕业，为贵族门下客，与雪尼、劳利等名士往来。后任英驻爱尔兰总管的秘书，因而曾长期居住爱尔兰。在一次当地居民起义中，他所占有的古堡被烧，全家仓皇逃回英格兰，不久病死。

在不少英国批评家的眼里，斯宾塞是英国最伟大的诗人之一，足以与他并提的只有莎士比亚、密尔顿与华兹华斯等二三人而已。

从一个外国读者看来，他的短诗无疑是优美可诵的。例如他写的十四行诗，就不比莎士比亚逊色。可以《爱情小唱》（1595）第75首为例：

有一天我把她的名字写在沙滩上，
大浪冲来就把它洗掉。
我把她的名字再一次写上，
潮水又使我的辛苦成为徒劳。
“妄想者，”她说，“何必空把心操，

想叫一个必朽的人变成不朽！
我知道我将腐烂如秋草，
我的名字也将化为乌有。”
“不会，”我说，“让卑劣者费尽计谋
而仍归一死，你却会声名长存，
因为我的诗笔会使你的品德永留，
还会在天上书写你的荣名。
死亡虽能把全世界征服，
我们的爱情却会使生命不枯。”

这诗的主题即是诗笔能使美人不朽，这是文艺复兴时期流行的新思想，莎士比亚也常在十四行诗里吟咏的，例如：

但是，时光老头子，不怕你狠毒：
我爱人会在我诗中把青春永驻。

（第 19 首）

思想虽同，写法则各有千秋。斯宾塞写得很贴切，形式也整齐，所用的对话体则带来了一般十四行体中罕见的活泼清新。而这只是整个组诗 88 首中的一首，其境界、其艺术都早已超出怀亚特、塞莱等人了。

又如他的两首婚曲，分别出版于 1595 与 1596 年。前一首庆他自己结婚，后一首庆两位贵人的女儿出嫁。这两首中等长度的诗，特别是较长的 1595 之作，是后代诗人无不赞美的。但是 1596 之作也自有长处，写得一样优美，特别是那一再重复的叠唱，至今迷人：

Swee Thames! run softly, till I end my song.
（可爱的河，轻轻流到歌罢。）

它还比一般的婚曲多了一点东西，即诗人个人的感触。一开始他就写自己出来沿河散步，排遣“淹留王廷，常是失意”的痛苦心情。在诗的后部他又写道：

大伙终来到欢乐的京城，
这京城是最亲的奶娘，
我从小是由她抚育成长，
虽然我的姓从别处生根，
出自世阀名门；
我们抵达了砖砌的高楼，
俯瞰浩渺的古泰晤士河，
好学的律师们在此居留，
圣堂武士当初也是住客，
因骄傲而摧折；
挨次是一座庄重的院邸，
这儿我常得到宠爱赏赐，
我的大恩主曾里面居住，
我今天因孤寂不胜伤逝；
啊，不宜诉旧苦，
开心事该吐露，
预祝佳期，屈指就在目下，
可爱的河，轻轻流到歌罢。

（戴镗龄译文）

有的批评家认为写这些个人事情同婚曲的主题不调和，但是我们也可以把它看成是打破一般婚曲格局的尝试，为的是增加情感的深度。

以上这些短诗中篇，欣赏是容易的，然而斯宾塞更以他的几首

长篇著名。一说到长篇,那么,有一点是明显的,即多数人不喜欢《牧童的日历》(1579—1580),除专门研究者外很少有人去读它。

关键还在于人们怎样看待长诗《仙后》(1—3卷,1590;4—6卷,1596)。斯宾塞的诗名毕竟是主要建筑在这部未完成的大书上的。

对于外国学生,《仙后》一开始是不易读的。它用了许多古字,还有一大堆典故和来自希腊、罗马古典作品和法意诸国浪漫传奇中的人名、地名。

这些在当时英国读者看来,不但不是大困难,而且正是此书特色。古字并不甚古,不过是中古英语里的一些常用词。至于典故之类,重振古典之学正是文艺复兴时期应有之章,它们构成了这部长诗的特殊的气氛:历史的、文化的、情感的包括宗教情感的,因为斯宾塞是一个虔诚的新教徒,诗中的许多坏人坏事是涉及罗马天主教主的。

克服了起初的困难之后,外国学生也会被《仙后》所吸引。因为此诗的内容,用斯宾塞自己的话来说,是:

激烈的战斗和忠贞的爱情将是我歌的主旨

(卷首序诗,1.9)

既然如此,那么让我们看看他是如何写战斗的。这里是一个场面,角斗的是一个巨人和青年的亚瑟王子:

巨无霸立即全力应敌,
胸燃怒火,眼表轻视,
把大棒高高举起,
棒上全是狼牙和钉子,
他以为一棒就可把对方打死,
没想到王子聪明又机警,

轻轻一跳躲过了身子，
避免了遭到泰山压顶，
对这种来势犯不着去硬拼。

.....

那大棒深陷土里，
巨人无法一下子拔出，
武士抓住了难得时机，
趁他拉棒忙碌，
用闪闪发光的刀锋一戳，
把他的左臂割下，
叫它像大石重重跌落，
鲜血立时从巨人的腋下
喷流，犹如山泉涌出石罅。

(1卷8章7节,10节)

原诗对此有更多描写。巨无霸虽然受了伤，终于找到一个机会，把亚瑟打倒在地，亚瑟的盾也打碎了，可就在这时巨人忽被盾的夹层里射出的亮光挡住了，不但丢下大棒，而且眼睛完全瞎了，终于被亚瑟砍掉脑袋而死。这样的打斗在全诗里所在皆是：人与人斗，人与兽斗，人与怪斗，每斗必详细描写，细节分明。加上还有古堡、沙漠、山洞、龙蛇、人变的树、通灵性的狮子等等的描写，情节复杂惊险，足以使任何爱看故事的人感到有趣。

对于“忠贞的爱情”，斯宾塞也写得很见功力。这里是另一个场面，写一位姑娘被所爱的武士抛弃后的情况：

我的心被深深触动，
为了美丽的尤娜之故，
我唱她，泪洒诗行之中，

想到她受到欺诈的待遇，
尽管她是王室之女，
尽管她忠贞如白石。
尽管她美貌无双，德行难遇，
如今却见弃于她的武士，
被那妖妇夺走了好日子。

这位最为忠贞的好姑娘，
这位受弃、悲伤、孤独的少女，
远离人群，亡命他乡，
走进沙漠和无人的小路，
寻找她的武士，怜他中了妖术，
全因那法师布下魔障，
把他们隔离。姑娘无所畏惧，
钻老林，爬高山，到处张望，
只盼能听到他的半点声响。

(1卷3章2—3节)

当姑娘旅途劳顿，倦极而眠，忽然来了一头狮子。但这狮子不仅不伤害她，反而陪她上路，成了她的卫士。

这类想像不到的奇迹，诗里也是俯拾即是。上面引诗中巨人被亚瑟盾中的光线刺瞎了眼睛也是一例。而斯宾塞之所以要写这些奇迹，是因为全诗本是一个寓言。像意大利的传奇寓言诗如阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》、塔索的《耶路撒冷解围》一样，《仙后》用的是象征手法，因此而有不同人物象征不同道德品质（圣洁、温和、友谊、公正、守礼等）。这是斯宾塞继承欧洲文学传统的一面。

但他还有创新。除了无数细节上的刷新，最重要的一点是他在这个寓言里纳进了英国的历史。全书的主题是青年王子亚瑟梦见一位仙后（书题从此而来），醒来就上路去寻，最后寻到了“光荣

女王”(而她又是伊丽莎白女王的化身)。因此武士们的英雄事迹都是为了伸扬英国的国威,第五卷还特别写了英军在荷兰与西班牙军作战的胜利和苏格兰女王玛丽想夺伊丽莎白王位的失败。

即使写亚瑟王,斯宾塞也注入了新精神。亚瑟王的故事不自他始,但在前人所作如马洛里的《亚瑟王之死》里,他是一个已到垂暮之年的老国王,真正精彩的故事不是关于他而是关于他部下的圆桌武士的。在《仙后》里,亚瑟王子却是一个青年英雄,如日方升,智勇超过其他武士,成为恢宏大度亦即最高的道德品质的象征。马洛里写的是中世纪最后一部大传奇,斯宾塞所作则是文艺复兴的清晨中一首新鲜的浪漫史诗。

技巧上,《仙后》也不愧是开辟新地的杰作。它不仅善讲故事,而且开门见山,一上来就写道:

一个高贵的武士在平原上骑马慢行

这是近代小说的写法,不同于中古传奇需要花许多篇幅先讲背景种种。它能把几种不同来源的成分——中古寓言,浪漫传奇,历史追溯,基督教新旧派之争——编成一部统一的作品,使得内容深厚而又主题突出。尽管人物众多,情节复杂,全书却在气氛上是一致的。

最后,斯宾塞还向后来的诗人赠送了一笔宝贵的遗产,即他的有名的九行体。这是一种复杂的诗体,脚韵的安排是 ababbcbcb,前八行每行五步十音节,第九行即最后一行延长为六步十二音节。它节奏徐缓,脚韵有连锁之美(b韵重复四次,c韵三次),适宜于叙生长诗,但需要细心处理。斯宾塞用这个诗体写了《仙后》六大卷,做到了叙事精彩,声韵优美,诗句有流水般的顺畅。同时,他又能用这诗体写日常事物,使它不至于太“美”,太“诗化”。他的榜样激发了后世诗人也来尝试用它。19世纪拜伦写《恰尔德·哈罗尔德游记》、雪莱写《阿堂尼斯》、济慈写《圣亚尼节前夕》,就都采用了这

个诗体。除了这三位青年浪漫诗人,还有历代各种不同流派的诗人赞美斯宾塞的诗艺,因而他被称为“诗人的诗人”。

斯宾塞并不总是成功的,《仙后》也有缺点,其一是同样性质的故事连篇累牍达六大卷之多,读者不免感到单调。其二是他的风格总起来讲过分平静“缺乏压力和紧张感”,^① 尽管他在韵律上常作变动,在形象的投入和拼接上却很少使人感到猝然,因而缺少戏剧性的活力。

那末,我们如何最后评价斯宾塞呢?他是一个优美的抒情诗人,又是一个卓越的叙事诗人。对于他,中世纪文学已经变成一种可资利用的材料来源,他自己所作则在精神上属于文艺复兴时期,而且是新时期最辉煌的开山之作。《仙后》不仅表现了英国诗歌天才,还洋溢着刚刚步入世界舞台的英国民族的自豪感。总起来说,斯宾塞“在英国文学传统里论声名的稳定性和地位的中心程度仅次于莎士比亚与密尔顿而已”。^②

五

同斯宾塞和雪尼一起活跃于 15 世纪 90 年代诗坛的还有一大群其他诗人:劳莱、旦尼尔、局雷顿、马洛、莎士比亚、贾浦曼、纳什、堪必安等等。

这些人当中,马洛、莎士比亚需要另辟专章来谈,其他诸人的情况在此略述。

华尔特·劳莱爵士(约 1552—1618)是文武双全的朝臣,一度为伊丽莎白女王所宠,几次下海打仗和探险,又曾长期受到监禁,在狱中写了《世界史》,虽未完成,但其中的精彩片断(如“谈死亡”)至今可诵。1618 年由于最后一次航行无功而返,为国王詹姆士一

① C·S·路易士前引书,第 391 页。

② 同上,第 393 页。

世下令处死。他是一个传奇性的英雄人物，写的诗也有一种豪迈之气，还对人生常作哲理性的思考，所以也颇值一读。这里举一首小诗为例：

论人生

人生何物？情感的戏剧而已。
我们笑，为了作乐配戏。
在母亲子宫里我们化装，
为了演出短短的喜剧一场。
老天爷是观众，严格而锐敏，
把我们的错误记个不停。
坟墓使我们不受烈日曝晒，
犹如戏完了幕布降下。
我们就这样演到最后躺倒。
不过死是认真的，绝对不开玩笑。

(1612)

这诗的主旨是：人生如演戏。这在当时也是普遍的想法，斯宾塞、莎士比亚等都表达过。这里劳莱的特点是：有一种古典式的简洁，最后则对死亡开了一个玩笑。

他另有《谎言》（约 1592）一诗，也是形式整齐而内容尖锐，其中有句云：

告诉朝廷，它放光
闪耀，有如朽木；
告诉教会，它表演
什么叫善，却不行善；
如果教会和朝廷回答，

就指出它们说谎。

.....

告诉热心缺乏诚心，
告诉爱情只是情欲，
告诉时间只是运动，
告诉肉身只是尘土，
但愿它们不來回答，
否则指出它们说谎。

.....

由于说得露骨，引起不少人写诗驳他。然而劳莱此诗所谈，又是有代表性的。当时诗人大多既歌颂光明又鞭挞黑暗，而且鞭挞得毫不留情，有一种新时代刚开始时的批判精神。

* * * *

散缪尔·旦尼尔(1562—1619)是学者气的诗人，写过古典悲剧和历史长诗《兰凯斯特与约克两大家族间的内战》，又作十四行组诗《地莉亚》，在当时许多同类组诗里是比较出色的。另有一诗题为优力息斯与塞壬(1605)写古希腊英雄优力息斯在灭特洛伊之战后回家途中为海妖塞壬所阻，停留在她所统治的小岛时的谈话。塞壬劝他永远留下，同她一起过逸乐日子，而优力息斯想的是荣誉与尊贵：

塞壬：优力息斯，不要上当，
为虚名所骗，
所谓尊贵只是想象，
靠别人赞美造成，
这一套只是为了扰乱

我们的平静,使我们
享不到人生最可贵的安宁,
叫我们终生难苦。

优力息斯: 甜蜜的海女, 纵使世上
没有尊贵和声名,
大丈夫也耻于拿玩乐
来消磨时间。
艰苦倒能触及心灵,
使我们感到快乐。
舒服只会令人厌腻,
虽然劳作也确烦人。

议论虽然平常, 因用了问答体而诗句显得清新活泼。

* * * *

迈克·局雷顿(1563—1631)也写了一组十四行诗, 也是献给一位贵妇的, 题为《理想》(1593—1619), 其中第 16 首是传世之作:

既然无救了, 那就让我们吻了分手,
不, 我已完事, 你再也得不到我什么,
我也高兴, 是的, 高兴无忧,
能这样干脆地解脱,
握手吧, 废除我们的全部誓言,
如果有一天我们重逢,
不要让人在我们脸上看见
还有一点旧情残存。
爱情在作最后的喘息,

脉搏已弱，热情躺卧无声，
信念在死亡的床边屈膝，
天真正在闭上他的眼睛；
但只要你愿意，即使一切都将他抛开，
你仍能叫他从死亡回来。

这首诗的好处是写得真切，自然，从头起就是絮谈式的口语，到最后才来了意想不到的转笔。在当时无数十四行诗之中，这是出类拔萃之作。

* * * *

乔治·贾浦曼(约 1559—1634)是剧作家，又是有名的荷马史诗译者，后世的青年诗人济慈就是看了他的译文而感到“如见一颗新的行星”的。据说与他同时的莎士比亚在十四行诗第 86 首提到的“他的华章，春风得意，扬帆驶去”的“笔笔神来的诗人”也是指他。他自称是“为一桩工作而生”，这工作就是翻译荷马。他的译法可以下列一段为例：

这些严肃长者，全打过仗，由于年老
才从战场退下，现在参赞国事有助劳，
犹如在茂盛的林中，蚱蜢搭附树皮，
发出微弱的叫声，但已传播无力，
他们坐着低声谈话在城头，
这些人民的长者一看到王后
慢步上楼，尽管他们已精衰体冷，
枯萎的智慧老人也忽然感到血液沸腾，
禁不住彼此耳语：“谁又能
责怪希腊人和特洛伊人为这美人

忍受了这么多苦难,打了这么多年的仗?”……

(《伊里亚德》, III、159—169)

这样一段在现代译本里变成了:

由于年老这些人不打仗了,但仍是卓越的

演讲者,声音清楚,像林中的蝉

停在树上,发出轻巧的歌声。

他们坐在城楼,这些特洛伊的要人们。

一看到海伦走了过来,

他们彼此低声传着有翼的话语:

“确实不能怪特洛伊人和带甲的希腊人

为了这等模样的女人忍受长期的苦难……”

(里奇蒙特·拉铁摩么译文)

两相对比,贾浦曼的译文长了三行,添加了许多东西。此外学者们还发现他有许多错误,并且喜欢把一些道德教训塞进荷马口里,使这位史诗诗人变得有些冬烘。然而人们又都承认:他是真心崇拜荷马并且认真翻译的,而译文风格奇伟,闪现着天才之火,比只求字面正确的学院派翻译要更接近荷马的精神。上面这段现代译文——虽然也出自名译家之手——就显得何等平淡!其实,大量的出色翻译正是英国文艺复兴的一个重要方面,贾浦曼同当时其他翻译家一样也是在展示开拓气魄。

贾浦曼的创作也是佳作累累。除了诗剧,他还完成了马洛开始写的叙事诗《希洛与里安德》。马洛固是大诗才,但贾浦曼的续作也不弱,许多批评家认为足以与上篇匹敌。此外他还写有《夜的影子》、《平静的眼泪》、《奥维德的感觉之盛宴》等篇。最后一诗以这样美丽的一段作结:

她赤身坐着，把歌来唱，
有幸的琵琶横跨腿上，
没想到有人在旁边发愣，
对着她甜蜜双乳的神圣。

这是写诗人奥维德的爱人在清泉下沐浴后的情景，洋溢着文艺复兴时期对于人体的赞美，然而没有一点后世的香艳或粗鄙味道，“甜蜜”而又“神圣”——贾浦曼的作品里已经有点多恩的玄学诗的气氛了。

* * * *

托马斯·纳什(1567—1601)是活跃在当时剧坛上的“大学才子”之一，写剧之外又写了许多论战性的小册子和一部半似纪实半似流浪汉小说的散文作品叫《不幸的旅客》。他也有诗才，至少有两首歌常见选本，出自他的剧本《夏天最后的遗嘱》(1600)，其中一首如下：

春

春，甜美之春，一年中最美好的时间，
万物吐芳艳，姑娘们舞翩跹，
轻寒不袭人，小鸟歌满天，
 恰恰，咯咯，啾啾，哥哥插禾！

榆树山楂漫山野，村村舍舍生气盎，
羊羔欢跃喜洋洋，牧童整天笛声扬，
百鸟欢歌总在耳边响，
 恰恰，咯咯，啾啾，哥哥插禾！

田野馨香飘四方，雏菊轻轻吻脚上，
情人双双来相会，老妇憩坐沐阳光，
条条路上都有歌声在荡漾，
 恰恰，咯咯，啾啾，哥哥插禾！
 春！甜美之春！

（何功杰 译）

译者对此诗还有一段很好的说明：“这首诗的语言朴素无华，通俗易懂。这首诗之所以能给人以美感，主要靠的是诗人运用了丰富多彩的意象，如视觉意象，听觉意象，触觉意象，嗅觉意象，等等。诗中有男女老幼，有禽兽花木，有静景，有动态，“轻寒”的春风和温暖的阳光人们可以感到，百鸟的鸣啾声和悠扬的牧笛声人们听到，田野里的芬芳人们可以闻到——这岂止是一幅欢乐的春景画！当我们读这首诗时，只要稍稍发扬一下我们的想像力，我们就会感到身临其境，深深地陶醉在这生机盎然的迷人的春色之中。”

这春色不仅是外间世界的，也是思想领域里的。纳什的多方面的紧张活动，纳什的卷入无尽无了的争论，甚至纳什的早死（他死时才 34 岁），都说明他是一个文艺复兴清晨中的活动人物，像许多同时的敏感心灵一样，他也尝到过这个时代的艰险、痛苦的一面。他的另一首诗就是写这种体验的：

瘟疫年头的连祷

别了，人间的欢乐，再见！
这世界不断幻变，
生命中的逸乐成为泡沫，
死亡证明一切皆是玩物。
谁也逃不过他的鏢刺，

我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

富人何必相信钱庄，
金子买不了你的健康。
药物必将无力，
万种终归消灭。
瘟疫刺来急如矢。
我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

美貌犹如一朵花，
皱纹一来就枯凋。
明星坠落空中，
美丽的王后活不过青春。
尘土已把海伦的眼睛盖住，
我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

壮士曲身走向坟墓，
蛆虫吃食勇将如土，
刀剑岂能抗拒命运，
土地永远对人开门，
来，来，丧钟长鸣不止。
我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

任凭你恃才傲物，
也要尝死亡的苦涩，

地狱中的刽子手，
全然不识风流，
艺术欲辩无词，
我病了，我必死。
上帝怜悯我们。

因此诸色人等，
各应守住本分，
天上才有我们资财，
地下不过演戏舞台，
让我们向天升去，
我病了，我必死，
上帝怜悯我们。

这首痛呼“我病了，我必死”的歌曲里也传出来另一种声音，即世人珍视之物中已多了一项风流才智，艺术虽“欲辩无词”，也想有所举动了，这也是文艺复兴的新消息。

* * * *

我们最后要谈的一位诗人就几乎是纯粹艺术的化身了。他是托马斯·堪必安(1567—1620)。他是诗人，又是音乐家，能自度曲，像我国南宋词人姜白石。他对英诗格律自有见地，主张仿欧洲古典诗以长短音为律，而反对用脚韵，为此曾写一文，题为《对于英诗艺术的观察》(1602)，受到局雷顿所写《为韵辩护》(1603)的反驳。堪必安曾照自己的主张按长短律写过一诗，其起句可以标音如下：

Rôse-cheêkt | Lăură, | côme

诗写得音韵铿锵,但非常人能为。他自己也明白此中甘苦,曾经说过:“我的目的在于把我的词与乐调交配得相爱相怜,但除非是对两者都能掌握的人是无法做到的。”除精于音律之外,堪必安也有抒情天才,所作都优美耐读,现举一例如下:

我不喜欢那类闺秀

我不喜欢那类要人求要人跪的闺秀,
不如给我村姑艾玛,热心又风流,
她的美自然朴素,不靠打扮,
我吻她,她只叫声“呵,不在乎”,
我要进一步舒服,她也从来说不。

如果我爱艾玛,她给我果子鲜花,
如果追求闺秀,我们得送金钗。
让她们捧金卖爱吧,只要给我艾玛。
我吻她,她只叫声“呵,不在乎”,
我要进一步舒服,她也从来说不。

闺秀们定要别人绣的床铺枕头,
我只要柳枝搭帐,月影悠悠,
还有鲜花似的艾玛,全靠奶蜜长大,
我吻她,她只叫声“呵,不在乎”,
我要进一步舒服,她也从来说不。

这样的抒情诗真是做到词、乐交融了。

堪必安的出现于诗坛并非偶然,因为这正是一个大批音乐家涌现于英国的时期。文艺复兴名不虚传,遍及各界,不止是文坛鼎盛,全盘文化都在活跃,纯艺术如音乐也不例外,而音乐之与诗歌

结缡,早在古希腊神话人物俄耳甫斯(Orpheus)身上就已见端倪。俄耳甫斯重临英国表示英国诗人们已经对他们的艺术有了足够的自信心,可以进而讨论细致的技巧问题了。从雪尼的《为诗辩护》到堪必安、局雷顿为脚韵而争之间是有不少里程的,英国文艺复兴已经进一步发展了。

第二次世界大战与英国文学

一

从表面上看,二战对于英国文学的影响似乎不及一战。直接反映战争的诗有一些,小说就较少,回忆录也不多,也没有出色的剧本,只在电影里有较多表现。

但这又是一个英国社会经历巨大变化的时代。首先,对于英国人民,这确是一场生死大搏斗。在法国陷落、欧陆全为德军占领的日子里,英国是西半球惟一的抵抗者。英勇的皇家空军以少击众,虽然挫败了希特勒渡海进攻的计划,伦敦和许多英国城市却遭到大规模的残酷轰炸,战争不止是到了英国人的家门口,而且升堂入室了。然而“伦敦受得了!”英国人用惯有的低调表达了悲壮的决心,一扫慕尼黑时代的阴霾。紧张的战时生活和共同的命运感产生了一种战友情谊,社会上出现了前所罕见的平等气氛。而等到战争一胜利,经过了考验的大众百姓再也不愿受过去那些绅士老爷们的统治,毫不客气地把战时首相丘吉尔请下了台,胜利的工党第一次得到了全面实施新政的机会。

于是出现了一个对大多数英国人来说来是兴奋的战后时期。尽管生活艰难,从食品到衣服都实行配给制,然而国有化执行了,一个全民公费医疗制度确立了,福利国家的形态丰满了起来。

这些在历来是资本主义一个主要堡垒的英国是十分深刻的变化。虽说工党政府后来还是辜负了人民的期望,接着又出现了撒切尔主义的大回潮,毕竟英国社会不同了,有些已进行的改革不能逆转了,经历了这一切的英国人的思想情感也要求新的文学表现

了。

二

一开始,二战是“假打”(the Phoney War),所以诗人们也不起劲。台·路易士曾经针对一些人要求战争诗的呼声,写诗回答道:

战争诗人何在?

那些人已把宗教、市场、法律
置于愚昧和露骨贪婪的奴役之下,
现在又借用我们的语言,要求
我们为自由的事业执言。

我们时代的规律却是——
这个成不了不朽诗篇的主题——
我们这些靠诚实的梦为生的人
只能面对大恶保卫小恶。

戴·刘易斯原属奥登一伙,一度左倾,厌恶法西斯是不成问题的,然而眼看西部战场上并无动静,搞慕尼黑的一帮政客不少仍在台上,对于他们叫喊为自由而战的虚伪他是看穿了的。有这样心情的不止他一人,不过他还是留在英国,而他的诗友奥登和衣修午德却去了美国,并且长期居住在那里。

等到希特勒大举进攻,敦刻尔克的耻辱继之以“不列颠”之战的光荣激起了全国的敌忾心,一批年轻的战士写起诗来。这当中有悉尼·凯斯、阿伦·刘易斯、基思·道格拉斯、罗伊·富勒、亨利·里德、艾伦·罗斯。前三人死于战场。其中基思·道格拉斯(Keth Douglas, 1920-1944)所作至今耐读。他的心情也是复杂的:

这件事我只能对一般人承认
一次，但决不能对无同感的人，
决不能对那些说话轻松的开心人，
我会说他们的语言，不过带着陌生者的口音。

——《“为人不耻者”断章》

这些“说话轻松的开心人”是过去英国的“社会中坚”，即住在各郡的绅士。他们是昨天的英雄，骑着高贵的战马上阵的豪侠们，然而今天却遇上驾着坦克大炮冲来的新的战争，如下面这首诗所点明的：

贵人们

——“我看我正在变成上帝”（罗马皇帝维斯巴西安临终语）

这匹高贵的马，眼光无畏，
骨骼修长，抬起头看炮弹爆炸，
家乡的景象消失了，
他依然把烟斗嘴放回口里。

彼得不幸被八八炮打死了。
炮弹炸飞了他的腿，他死在救护车里。
我看见他在沙里爬，口里说：
不公平，他们把我的脚打掉了。

我怎么能活在这群文雅的
过时英雄之间而不哭泣？
简直是独角兽，

落进两重传奇之中，
他们的愚蠢和仁侠精神同受尊敬，
个个是蠢人又兼英雄，同享不朽。

平原是他们的板球场，
山象赛马的几重障碍，
绊倒了几个骑手而已。这里的
石块和黄土下，他们安放了自己尸骨，
仍然带着他们有名的冷漠，我想。
我听见的不是炮声，而是猎号。

诗人对于“这群文雅的过时英雄”是熟悉的，用了几个对他们的价值观至为重要的名词：公平，仁侠精神，冷漠（即什么也不动声色）。这些人的日子是在赛马和打板球中消磨的，因此特别爱马，认为马最高贵，而板球之对英国上层人士犹如足球之对英国工人，集中体现了一切他们所崇拜的品德。他们在现代战场上被消灭了，但仍然象临死的罗马皇帝一样，自认为上帝。基思·道格拉斯在诗里所写的这一题材，也就是伊夫林·沃后来要在小说里写的，表明了二次大战时期一部分英国作家对于旧秩序崩溃的复杂心情。

对于纵马行猎的乡绅，诗人就是怀着这种既惋惜又无能挽救的心情。而对于死于坦克中的敌人士兵他却充满了怜悯：

毋忘我

三个星期过后，战士们已经走了。
我们回到那恶梦似的战场，
找到了老地方，看见
那个兵伸开手足躺在阳光下。

大炮皱着眉，炮管投下了
盖倒一切的阴影。那一次
我们遭遇，他发了一弹，
象鬼怪般打中我的坦克。

瞧，在炮的掩体下丢弃着
他的女朋友的弄脏了的相片，
上面写着：“斯蒂菲，毋忘我”，
好一手整洁的哥特体书法。

我们看他像是心满意足，
降低了身份，付清了帐，
受着他的武器的嘲笑，
火炮坚固完好，而他已腐烂。

而她如能看到，一定会哭，
恶毒的苍蝇在他的皮肤上爬，
纸样的眼珠上满是尘土，
肚皮裂开了一个大洞。

在这里情人和杀手混合为一，
一个身体，一颗心。
选中了杀手的死神
也给了情人致命伤。

另一个诗人，也在北非战场上战斗过的索利·麦克莱恩就在描写爱人形象的时候也想到了沙漠里的死亡：

不是那种叫人舒服的形象，

会有诗人放在高楼架上的，
而是会在沙漠里变大的形象，
在那里血即是水。

——《形象》

情绪复杂，背景扩大，这些诗同一战开始时的英雄战歌和后来的战壕悲鸣是截然不同的。

另外一种战时情绪是对于刻板、机械的军营生活的厌倦，如亨利·里德的《部件》一诗所表达的。“部件”指步枪的部件，诗中仿照一个军士的口气在向新兵发号施令：

这是保险机，只消用大拇指
一拨就开。别让我看见有谁
用别的手指。拨开不费力
只要你拇指用点劲。花朵
柔弱而静止，不许任何人
用手指去碰。

你们看这是枪栓。它的作用是
打开枪膛。可以把它
来回快拉。我们把这个
叫做松开弹簧。来回快拉，
早生的蜜蜂在叮花弄花，
人们把这个叫做松开春光。

每段诗里前四行是军士的话，讲部件，后两行则是诗人的旁白。他用大自然的花草来对照前面的军士呵斥，也表达新兵们心不在焉，恨不得回到田园中去的心情。两者之间的联系则是军士话里的某个词句，一重复就看出它的滑稽可笑。当然，诗人的用意还不止

此,他是在表达一个更为普遍的常人的处境:一边是权威,是命令和拘束,是愚蠢和滑稽;另一边是自由,是大自然的美丽风光,是脆弱和无可奈何。战争不过使这个处境变得更加难以忍受罢了。

二次大战时期,青年诗人所作大抵如此。他们的心情不同于一次大战时的诗人们,既没有特别的兴奋,也没有格外的懊丧。人们的浪漫热情似乎已在西班牙内战的年月里消耗尽了,而二次大战主要是大规模的闪击战运动战,或者是千里外来的空袭,也就缺少战壕里的禁闭感和阴暗心情。在诗艺上,有些嘲讽的新手法,但主要是传统写法,没有多少现代派色彩。

在战前已经出名的诗人当中,有几位却在战争时期写出了重要的新作品。

一个是艾略特,他在《四个四重奏》最后一部《小吉丁》(1942)里提到了德机空袭英国:

在黎明前的那一不能肯定的时刻
接近那漫无止境的长夜的终结
在漫无终结中重现的终结
当黑色的鸽子吐着闪亮的舌头
在他归途的地平线下经过……

(裘小龙 译)

这里的情调是肃穆的,因为诗人在沉思时间和历史,但是“黑色鸽子”的闯入还是使他知道不论他怎样追求永恒,他无法摆脱当今。事实上,他对当今的战争是有亲身体验的:作为一个民防队员,他曾眼见德国轰炸机俯冲下来。然而他现在站在小吉丁的教堂里,这地方同17世纪英国历史的关联——英王查理一世在被国会军最后击败之前曾秘密来此——又使他想得更远,于是轰炸机除了带来恐怖,还带来解脱:

下冲的鸽子撕碎了空气
带着炽热的恐怖火焰，
又用焰舌对众宣告
这是罪孽和错误的惟一解脱。
惟一的希望——否则只有绝望——
在于选择这堆柴或那堆柴，
用火来赎火。

换言之，火可以是恐怖物，也可以是清除剂——清除罪孽和错误。
这是基督教的教义。

同样，当今就是历史：

一个没有历史的民族

没有从时间解脱，因为历史的格局
由无时间的片刻构成。这样，当光线暗淡下来，
在这冬天下午的一个僻静教堂里
历史是当今和英格兰。

《四个四重奏》标识着诗人艾略特的最高成就，他自己最喜欢的是最后的这部《小吉丁》。这时候的艾略特已经无须借助于新奇的形象和突兀的拼贴，也就是放弃了现代派的典型手法，而能用透明而又有乐感的语言写出他沉痛的思考，战争使他纯净了，也使他更加深刻了。

另一位是女诗人伊迪丝·西特韦尔。她原来长于用新奇的手法写富于声色之美的“艺术诗”，在战争的刺激之下转向现实的题材，所作反而取得了前所未有的硬朗和深刻。下诗就是一例：

雨，还在下
(1940 年通宵达旦的空袭)

雨，还在下——
黝黑像人世，阴暗如同我们的损失——
瞎了眼，像那十字架上
一千九百四十颗钉子。

雨，还在下
发出心跳的声音，又变成
铁锤敲打
在那“陶器匠的场地”上，还有
那圣墓上不虔诚的脚步：
雨，还在下
落在“血腥地”上，那儿渺小的希望
在生育，而人们的头脑
培育着贪婪，那该隐额头里的蛀虫。

雨，还在下
落在那十字架上挨饿的人的脚上
耶稣，他日夜钉在那儿，宽恕我们——
宽恕戴夫斯和拉撒路：
在雨里脓疮和黄金是一体

雨，还在下——
血，还在流，从挨饿的人受伤的肋肋；
他在心灵里担负着一切创伤
那些发过光又死了的，那最后微弱的火花
在那自我谋杀者的心里，那可悲的不

通情理的。

黑暗的伤疤，那被诱捕到的大熊的伤口，
那瞎了的、哭泣的大熊，他的主人
鞭打着它可怜的肉躯，
那被狩猎者捉到的野兔的泪水

雨，还在下——
啊，我将跃向我的上帝：谁把我拉下来？
瞧，瞧耶稣的血流在天空：
从那被我们钉在架上的额角流出
深深流入垂死者，流入干渴的心
那藏着世间火花的心——为痛苦所染黑
像凯撒的桂冠。

而后，有一个人发话了，他
像人们的心，一度是孩童，睡在群兽中——
“我仍然爱，仍然发出天真的光——
我的血——为了你。”

（郑 敏 译）

这雨，像艾略特的黑色“鸽子”一样，是指空袭；艾略特只是附带提到，西特韦尔则整诗都谈它。空袭之中，两人都充满了宗教感。一个出身于基督教传统的西方作家的宗教感代表了对人生根本问题的最深刻的思考，只是表达方式人各不同。艾略特用了“纯净的方言”，西特韦尔则用了人们熟悉的圣经故事——特别是“在心灵里担负着一切创伤”的耶稣和耶稣的血：流在天上的，踩在犹大脚下的，从“那被我们钉在架上的额角流出”的血。但是血不会白流。尽管雨不断在下，死亡在不断袭击，耶稣却宣布了爱：

“我仍然爱，仍然发出天真的光——
我的血——为了你。”

这也就表示：在炸弹如雨的恐怖情况下，诗人并无畏惧，也未绝望。
西特韦尔不仅写空袭，还写原子弹爆炸：

歌声在闪亮中死去……她在哪里？
化掉了，走了——
只有她的红色影子染污了无记忆的石。

——《玫瑰的颂歌》(1948)

这闪光就是原子弹的闪光，它消灭了歌声，只有石头留下了它红色影子的污渍。诗题里的“玫瑰”也是基督教常用的象征，天堂的玫瑰即是炼狱的火焰。诗人又在作最深刻的思考。

在这点上西特韦尔着墨不多，却尖锐地写出了二次大战后英国人民的心态——对二次大战最后一段日子所投下的原子恐怖的感受——震撼灵魂的深刻感受。好容易打败了法西斯，正待欢庆，却又出现了有毁灭全人类的力量的新的恶魔。这种感受驱使千万人上街游行，要求禁止原子武器，走在队伍前头的是老哲学家罗素。

回头来看英国诗歌，我们就会认识到：与人们的初步印象相反，二次大战时期的英诗不仅不是无甚作为，而是很有成就：一大批年轻诗人涌现，用了新鲜的笔调写出了他们的复杂感情，几位老诗人得到了进一步的发展，在这个时期写出了他们最深刻的思考，而在技巧上不再执著于现代派手法。

三

小说家又对二次大战有什么反应？

这方面也出现深浅两种看法。浅的看法是：没有反映二次大战的重要小说，至少没有像美国的《裸者和死者》或《第二十二条军规》那样的作品，事实也是这样：正面写战斗而又有文学价值的小说罕见。但是深入一看，就会发现颇有几部表现二次大战时的英国的特别处境的优秀作品。

首先是写伦敦遭受空袭和空袭下人们心态的一类。希特勒的军队没有能够渡过英吉利海峡，因此德机大举轰炸（以及后来的飞弹袭击）变成了英国老百姓对战争恐怖的直接体验。这是一种深入全民意识的非凡体验，作家安格斯·威尔逊这样说道：

当人们把英国文明史当作人的精神的一种奇特而又光荣的体现来回顾时，空袭下的伦敦必将在这历史中有十分重要的地位——比战争本身还重要，也比战后社会和政治的起伏变动更重要。它将同一战时的战壕一样载入史册，都是英国人行为和感觉的特殊展现。只有两个作家写出了空袭下伦敦的生活是什么样子：伊丽莎白·鲍恩和亨利·格林，而两人都是绝好的作家……①

在英语国家当中，只有英国——而不是美、加、澳、新等国——有这个遭受大规模轰炸的特殊经验——包括它的痛苦，它的不可测的命运感（特别是在战争末期德方滥射飞弹的日子），还有它的光荣感，因为英国人终于挺过来了。传达了这个经验也就是传达了二战时英国人民最广泛最深切的感受。

① 《伊丽莎白·鲍恩小说合集》序（纽约：克诺卜夫，1981年）。

这在当时也是崭新的题材。如何处理它,就要看作家的功力了。

伊丽莎白·鲍恩(1899—1973)本是写短篇小说的能手,二战期间她也利用了短篇的特点写出了人们——特别是中、青年妇女——在空袭中的复杂心情,往往只从一件小事、一个侧面着手,务求写出气氛:被遗弃了的街区,封闭了门窗的老房子,还留在伦敦的人的拥挤的住处,还在行驶的公共汽车,仍然照耀的月光,以及在月光下比平常更加美丽的公园。这种环境里的人往往显得有点反常,像是丢失了什么,或者变得怪僻,但并不害怕,对未来总有点指望。一篇题为《神秘的科尔》就是这类短篇中的出色之作。它写一个姑娘好容易盼到她的男朋友从前线回来休假,却只能同他在月下的公园里长时徘徊,不愿回家,因为她同另一个姑娘合住两间小房,为了把她平素睡的沙发让给男朋友,自己就必须挤在那位姑娘的床上过夜。虽说那位姑娘表示愿意,但是三人在一起毕竟还是引起了一些小摩擦,谁都感到有点别扭,最后男的半夜醒来,同另外那位姑娘谈了一会,原来的姑娘则已经熟睡,在梦里看到了洒满月光的宽阔大地,即诗人咏唱过的“神秘的科尔”,只有在那里她才能得到同男朋友同居的理想房间,作者拿战时青年职业妇女的局促生活同梦里的自由快乐相对照,把平凡、琐碎的细节描写得很真实,但又让美丽的月光映照一切,照着伦敦的公园,也照着姑娘的梦。这种既实际又有诗意的写法在鲍恩是相当典型的。

鲍恩也写了一部以伦敦空袭为背景的长篇小说,题为《日中》(1949)。书中的女主角——一个中产阶级出身的中年妇女——爱上了一个在敦刻尔克撤退中受了伤的英军军官,不料他是为德国搞情报的间谍,最后在英国警探的追捕下跳屋身亡。但这不是通常的侦探小说,因为作者主要着眼于心理分析,笔触是细而又细的——有时候使读者感到这类亨利·詹姆斯式的写法用得过分了,刻画过多,人物之间的对话几乎没完没了。她的长处仍然是传达气氛,如写男女主角是在怎样的环境里开始恋爱的:

他们开始见面不多,但在整个秋天不断相逢,正是伦敦初遭空袭的紧张而又兴奋的日子。这是一个令人感受最深的季节——死亡之感反而换来了诗情。

鲍恩的世界里总是弥漫着一种秋天的挽歌情调,能够显得很美(如写爱尔兰旧宅的第九章),但不是只有诗情,因为还隐藏着威胁——主要的威胁并不来自德国轰炸机,而来自人,各色各样可憎的人。女主角的情夫罗伯特也不可爱。他对英国并无忠诚,因而对于从事间谍活动也没有罪愆之感:

……她问:“不过,你为什么要反对这个国家?”

“国家?”

“对,我们所在的国家。”

“我不懂你的意思——你究竟是什么意思? 国家? ——已经不存在什么国家了,只剩下名词了。……”

他所说的名词,除了“国家”,还有“自由”——“什么自由? 自由了又怎样? 无非变成糊涂蛋,庸才,活死人。”而他所渴望的是控制,是权力,并且说同英国为敌的一方是刚生的希望——“刚生的东西总是奇形怪状的。……你可能不喜欢它,但它是新的一天的开始。”

这样的逻辑连我们的女主人公也不能接受,她感到“一阵冷战。……他对于一切本性的东西的拒绝似乎把爱情从源头封闭了。”因此,他的死也不引起她多大悲哀,倒是由于没有了他,她能重新安排健全的生活了。

安格斯·威尔逊所提到的第二位写空袭的作家是亨利·格林。这位格林是在一般读者间不甚知名而少数作家极为倾倒的小说家,诗人奥登曾称他为“在世的最好英国小说家”。近年来,随着他

的小说的重版,格林的声誉重振,美国小说家厄普代克说:

亨利·格林教了我如何写作,这就是说我从他学习,而这一行是很不好学的。……对于我,格林是这样好的一位作家,这样一个给我启示的人,使我知道了在这个世纪里英文小说能够做到什么……^①

那么,格林是否是一个只讲究艺术的高雅作家?他确是在不断刷新小说写法,运用语言和形象也有特点,在某些方面比现代派还要挖掘得深。但与现代派不同,他又有敏锐的社会意识,就在写二战时期的英国小说里也是这样。

他的二战小说共有三部,即《窘境》(1943)、《爱》(1945)与《归》(1946)。乍一看,它们同战争关系不大。《窘境》主要写战争前夕伦敦消防队的活动;《爱》的背景整个在爱尔兰,只是时间是在二战当中;《归》则写战后,不过主人公曾在战场上受伤,失去了一条腿,在战俘营里呆过。

但是深入一读,我们就会发现战争不只是一种背景,而是深入人物意识的。

《窘境》里的消防队由于战争需要而容纳了一批志愿参加的辅助人员,老队员如派伊对这些人是瞧不起的,但是更令他鄙视的是他的某些上级。在一次演习里,他看见他的大队长行为鬼祟“像小偷似地溜过街,逃进一所屋子休息”,不禁叹道:“过去干这活的都有尊严……头儿们从不偷偷摸摸。”

派伊本人被提升为站长。他出身伦敦下层市民家庭,手下却有来自中产阶级的理查德·罗,后者是在丧妻之后自愿参加的。这就产生了一种复杂关系:不仅在老手与外行之间,还在小市民与上等人之间,两种人平时就不容易融洽,在战争空气里个个神经紧

^① 辟卡陀版《格林小说三部》,1982年重印本序。

张,更难相处了。虽说派伊有心做一个称职而公平的小站长,罗也竭力同他打成一片,但两人早已卷进了家庭之间的纠纷(派伊的妹妹偷了罗的孩子,后来自己发疯了),尽管罗并不重视此事,派伊则老感不安,最后精神崩溃,在一次救火行动中吸煤气自杀了。

派伊虽死了,却不引起罗家人的同情。罗的嫂嫂就问:“他为什么要这样?什么意思?”这话使罗突然发火了:

“我只知道一点,”罗说,“你们这些人从来不公正对待派伊。”

嫂嫂觉得奇怪。

“派伊?”她问。

“是的,对派伊。”他说完转身就走。“悲剧就在这里。”

其实罗的嫂嫂同派伊并无接触,只是暗中恨他。罗的这番话与其说是对她而发,不如说是对“你们这些人”所代表的英国社会制度进行了谴责。

《爱》当中的爱尔兰也非世外桃源,虽然没有轰炸,却有德军随时可以登岸袭击的威胁,而在人物集中的古堡老宅里,几重矛盾纠在一起:主仆之间,主人中老一代同年轻人之间,仆人中英格兰人同爱尔兰人之间,等等,本来有一种上下分明、彼此勉强相安的秩序,现在给战争的紧张空气弄乱了。于是一个女仆发现少奶奶在跟一个外来的军官睡觉,男女仆人们也在明目张胆地偷东西,抢位置,乱搞关系,最后大管家和最漂亮的女仆私奔,只有老夫人一个人在尽力维持门面,而她是深感这样做的必要的:

“我是把这当作我的战争工作——我指的是把这个地方维持下去。你知道,我们在这里实际上是处于敌国之中,为了鼓舞士气我觉得维持表面的一切太重要了。”

所谓敌国是指处在反对英格兰压迫者的爱尔兰人中间。激化了这种敌对情绪的又是战争。连一个来自英格兰的女仆也说：“仗是在打了，可是这些臭爱尔兰人关心么？他们只叫我作呕！”

在格林的二战小说最后一部《归》里，伦敦虽已从轰炸中解脱出来，战争所造成的创伤仍然在目，特别是那类表现于市民日常生活小事上的价值观的变动，例如商店前排队中人的心态。过去能互相体谅的人现在变得斤斤于谁前谁后了，而且把这类对自己有“实惠”的事看得远比“友谊”、“公德”、“绅士风度”之类重要得多。这种变动也体现在男女关系上：谁同谁睡觉变成非常随便的事，连原来曾因同朋友妻子私通而感到有点不安的主人公——即那个受伤回来的查莱，现在是一家公司的经理——也觉得难于适应。当然，他还是适应了，但他仍然保持一种对爱情的浪漫想法，仍然在同别的女人的隐秘交往中感到是对已死的情妇不忠。他对战后的英国社会的总的感觉是迷惘，是不知事情的究竟。战争摧毁了他旧的信念，而没有给他新的希望。

当然，希望——或至少某种坚定性——还是有的，这一点体现在年轻女人南希身上。南希是查莱的情妇罗斯的妹妹，长得像罗斯一样美，但行为同罗斯不一样。她先嫁给一个空军军官，后来他阵亡了，她忠于他的记忆；有一次查莱说了他一句“犯重婚”的俏皮话，她的反应是直接而暴烈的：

“你这野兽！”她喊着走了上来。“不许提斐尔的名字！你听到没有？他是为你而战死的！”她叫着，把手举起，重重地打了他一记耳光，打得他很痛。

等到后来她对查莱发生了感情，终于两人谈到结婚的计划时，她说她要几个孩子，一座住宅，愿意好好干活，等等。格林写了这样一段话：

“这些对于当丈夫的人可没多少盼头,”他有勇气说了这样一句。

“你这话什么意思?”她问。“我说的有什么对他不好的?我不把生活看成是一天到晚偎在别人怀里,像你和罗斯所干的那样。妈妈说你们是那样的。我想的是建立一个家庭,是为这个而工作,这才是我所说的生活。”

在这样一种普通人对正常生活的肯定里,格林寄托了对战后英国的希望。

伦敦遭受空袭当然不是这个时期英国小说所写的惟一题材。还有写其它题材的作品。

H. E. 贝茨(H. E. Bates, 1905—1974)的长篇小说《好风吹向法国》(1944)写一架英国轰炸机在飞向大陆途中机件发生故障,迫降在法国德占区的故事。贝茨是一位多产作家,写此书时年未四十,已出版七部长篇小说,三个短篇小说合集,还曾以“飞行军官X”的笔名写过两本关于二战的作品,即《世界最伟大的人民》和《勇者如何安眠》。

《好风吹向法国》里的英国轰炸机上共有五名官兵,迫降时四个士兵无恙,唯有机长弗兰克林伤了手臂,后来虽找到了一家法国农户躲藏想来,但臂伤恶化,终于不得不找医生截掉。这些事都是秘密进行的,为此那家法国家庭付出了重大牺牲:医治臂伤的医生被德军枪杀,农家的父亲自杀,女儿划船送弗兰克林逃走,后来又同他一起偷越边境去到马赛。另外四名英军已在他们之前带了假的证明文件逃离,但是其中一个军士奥康诺也在马赛出现,他帮弗兰克林摆脱了法国维希政府宪兵的盘查,在三人坐火车到达法西边境的时候又帮那位法国姑娘过了关,而自己则饮弹身亡。

这部书引起读者兴趣的首先是法国沦陷区的情况。作者写出了农村地区的表面平静和无处不在的死亡威胁。法国人当中有极

少数是败类,有的为德国占领军效劳,有的在战时的穷困情况下变成了小偷和强盗——书中有一节写到弗兰克林和他的女友在维希政府管辖区内一个小镇的僻静巷子里几乎遭到一老一小两个法国流氓抢走自行车的事,写得紧张具体,把人的劣根性暴露得很清楚。然而更多的是伸出手来帮助流亡者的法国人,地下抗德活动也多处可见。那家法国农户就是一个突出的例子,而这家人之所以那样坚决还因为大儿子参了军,在抗德前线阵亡了。

给人最深刻印象的是那位女儿。她小小年纪,纯朴真挚,却有无限的勇气和信心,而且像许多农家女儿一样,机敏能干。就是她把弗兰克林藏在小船里独力沿江上划,划过几道德军关卡,划了一整天又一上午,才到达比较安全的地方。她也有柔弱的一面,偷偷地哭过几次,但更多地是意识到弗兰克林还不够信任她而感到委屈。

而在英国兵方面,五个人中有的是二十岁不到的孩子,有的是会说法语的能干小伙子,都着墨无多,只有二人是作者着力刻划的,即弗兰克林和那位军士奥康诺。奥康诺是一个老行伍,充满了英国人的成见,认为法国人都不可信,他在逃亡途中到处受骗吃亏,加深了对他们的恶劣印象,但是在要紧关头却为那位法国姑娘献出了生命。通过他,作者表现了典型的“英国佬”性格。

具有英国人性格另外一些特别的是弗兰克林。作为机长、军官,他关心和爱护部下。但他又是一个年轻人,开战之初,才从剑桥大学的物理研究室来到皇家空军,有着知识分子的敏感,就在沿江上划的紧张时刻,也注意到了水乡景色之美。进入农家不久,他就爱上了那位细心看护着他的姑娘。但这不是后来常见的那类爱情故事。两人历经患难,有时共盖一块油布在露天下因寒冷而偎着睡觉,他们之间的关系却始终是纯洁的。就在逃亡途中,弗兰克林也总在打听哪里能找到一位英国牧师,来为他们举行结婚仪式。这是英国人“守礼绅士”的一面,背后还有欧洲中古骑士的仁侠精神。

所以这本用写实笔法写的二战小说既有可读的情节,又有一定深度的性格分析。

时至今日,能够记住《好风吹向法国》之类的作品的人可能已经不多。造成了更为持久的影响的二战小说出自另一个作家之手,他就是沃。

伊夫林·沃(Evelyn Waugh, 1903—1966)在青年时期就有文名,写过一系列讽刺小说。1945年二战胜利之日,他的新作《重游勃赖茨海特》(我们简称为《旧地重游》)出版了。

书的引子写二战中一个英军军官走进一个营地,发现这是他大学时代一位好友的家园,从而想起了许多往事。故事从此展开。

一开始是关于20年代牛津大学学生生活的描述。古老而美丽的大学城里,尽是一些自命不凡的贵胄和才子,行为放荡、怪诞,其中天主教世家出身的塞巴斯蒂安·弗赖特尤其引人注目。这位英俊少年实际上是最为和善的,但因受不了母亲的精神压制而饮酒解闷,离家远走,最后流落他乡,醉卧在摩洛哥一家僧院门外,被收留为门房下手,老死在那里。这一家人有钱有地位,但谁也没有内心的欢乐,关键在于坚守天主教教义的爵爷夫人干涉过多,以致爵爷趁一战爆发,带队去了欧陆,从此不回,宁与情妇长住意大利;塞巴斯蒂安的下场又是那样;大女儿朱丽亚是绝色佳人,但嫁了一个政客,后来同本书的叙述者(即那重游旧地的军官)恋爱又终于分手;只有小女儿天真率直,是真正虔诚的天主教徒;后来爵爷夫人——高贵,精明,“人人都赞她,就只近亲不爱她”——伤心而死。最后爵爷回到家园,也已重病在身,不久即死,把产业留给了朱丽亚。她不再追求虚幻的人生乐趣,回到了教会怀抱,而外面的世界早已大变,旧的价值观念已经所剩无几了。

这是一个结局凄凉的故事。战争虽只在头尾两处略一露脸,但有一种旧时代即将结束的挽歌情调弥漫全书。作者执笔于二战的后半期,对于战前的安乐日子和风流人物,怀着深刻的眷恋,笔端

蘸满了感伤情绪。他自己说：

书的主题是上帝的圣恩如何在一群各不相同而又互有关联的人物身上起作用。可能是陈义过高了，我却至今不悔，只是对于它的形式我并不满意。……书写于一个物资匮乏、灾难临头的时期，因此它充满了一种嗜欲，嗜好美食名酒，嗜好不久前消逝的灿烂生活，也嗜好讲究词章、带装饰性的文字。这些在吃饱了肚子的今天就感到不合口味了。^①

确实是这样。书中有大段对于园林、建筑、陈设、旅行、威尼斯和北非风光等等的描写，对于美食名酒也谈到不少，例如花大量篇幅写巴黎一家饭馆里的一顿晚餐^②，把法国烹调的特色渲染了一番。至于对华丽文字的嗜欲，这类描写就是例子，此外书中有不少刻意求工、近乎表演的段落，某些对话也是精心设计的，例如让一个牛津学生——一个叫安东尼·布兰奇的同性恋者——这样谈塞巴斯蒂安一家：

首先老大勃赖茨海特是个老古董，像是刚从一个封闭了多少世纪的岩洞里出来的。……还有朱丽亚，你知道她的外表。谁能不注意到她？她的相片登在画报上，就像头痛片的广告那样经常出现。那脸像14世纪佛罗伦萨画派笔下的美人，挑不出任何毛病，任何别人有这样一张脸会倾向艺术，可是她不，很精明……我不知道她是否搞乱伦关系，我想不会，她只要权力。应该特别设立一个审判异端法庭把她烧死。……

谈到他们的父母，那就只见一个无底深渊了。亲爱的，多

① 1960年重印本前言。

② 沃：《旧地重游》（企鹅版，1962），第166—171页。

么奇特的一对！马区梅因夫人是怎么凑合的？这是我们时代的一大问题。你见过她吧？非常，非常之美；不打扮，头发刚有几缕好看的银丝，不涂胭脂，白脸，大眼，大得异乎寻常……说话声音低得像祷告，也像祷告一样有力量。而马区梅因爵爷本人，有点发福，但非常英俊，一个神气的贵人，一个酒色之徒，拜伦式英雄，厌倦了一切，懒散得很，可有一种吸引力，谁也别想压过他。……

这是牛津学生中某些爱出风头的人的口吻，语不惊人死不休，但又故意夹着一些法语意大利语的词汇，表示说话人是比英格兰乡绅见过更多世面的世界才子。这当中还含着势利，沃的全部作品里都有这种自命了解贵族人家内情的势利，因而为人所诟病，也为人所嘲：诟病者嫌他保守顽固；嘲者则笑他出自中产阶级，并不真正了解世家的内情。当然，沃还有另外一种笔墨，如这样写坐在火车中的朱丽亚：

朱丽亚脱下帽子，随手把它仍在头上的行李架里，抖了一下她那黑夜般的黑发，如释重负地叹了一口气——这叹气适合于枕头上，适合于快灭的炉火光中，适合于睡房开着的窗前，窗外是大片星空和低语着的树枝。

这里同样有“装饰性的文字”，不过放在诗样的意境里了。

因此，人们注意的不是“上帝圣恩的作用”，而仍然是对欢乐的“嗜欲”。尽管沃竭力想写出天主教所着重的尘世罪恶感——使得塞巴斯蒂安一家人人不快乐的就是这种罪恶感——造成此书在出版之日盛销又在80年代变成风靡一时的电视系列片的则是这种嗜欲。毫无疑问《旧地重游》是二战中英国所产生的怀旧文学的代表作。

仍然怀旧，但正面接触到了二战的，则是沃的一部更大规模的

作品,即《荣誉之剑》三部曲,它包括三部长篇小说:《武装的人》(1952),《军官与绅士》(1955),《无条件投降》(1961)。

一开始,二战只是我们在前面提到过的“假打”。作者这样淡淡地写道:

英国宣了战,但对盖说来,仍然是忙于申请和约见,生活没有变动。没有炸弹落下来,也没有毒气或大火从天而降。由于灯火管制,街道黑暗,有些人摔跤骨折了。如此而已。^①

盖即是本书的主人公盖·克劳区贝克,又是一个天主教世家子弟。到他这一代,家业已所存无几,原来的宅第已经租掉,虽然不愁衣食,但不能无忧无虑地过活了。他原来住在意大利,战争前夕,回到英国,利用旧关系,到处写信,找人,一心要参军打仗,总算有一支叫做“戟兵”的老部队收了他。

作者对这支“戟兵部队”的训练和生活化了大量篇幅来描写,让我们看见许多奇怪人物和古老习俗,就连日常的上操、住宿、吃饭等等也写得不厌其详,然而并不令人感到枯燥,这是因为作者对许多旧事怀有半带嘲讽半带欣赏的心情,而他的文笔又确实出色。他对英军中的官僚主义是有所讽刺的,战时乱糟糟的局面也没逃过他的眼睛,然而都是从军官观点看事物,听不到一点士兵们的痛苦,更谈不上抗议了。这也是沃同写二战的美国小说家的一个明显差别。

在人物的描述上他展示了对英国上层社会的深刻了解,也是嘲讽中带欣赏,例如主人公盖就有一类世家子弟的特点:既无聪明才智,又不能干,却有他的一套行为准则,要尽一个上层家庭出身的人对国家的责任,对人讲“绅士”道德,尽管经常吃亏——老婆离婚,亲友白眼等等——却坚持要做一个“像样的失败者”(a good

^① 沃:《武装的人》。

loser)。他在军中的遭遇也这样。别的军官总是先他而提升,等了一段时间之后他好容易做到了一个临时连长,却因他的部队首长——一位独眼准将——为了显示能力指使他搞了一次未经总部批准的登陆袭击而被撤职调回英国本土。这第一部就在这样一场滑稽剧里结束。

第二部《军官与绅士》一开始写伦敦连夜遭受猛烈空袭,然而俱乐部里的绅士和军官们照常饮酒作乐。独眼准将的冒险行动受到上级注意,不仅不受处分,反而得到重用,盖也因而被派到苏格兰海外一个小岛一个新成立的突击队里任职。这一部分写得漫画化,沃似乎恢复了他青年时期的讽刺笔法。这样的讽刺还要一再重现,例如写高级军官的颓废,在伦敦采访的美国记者的庸俗和傲慢,某些贵族子弟变成总部公关人员后的投机取巧,英国某些上层妇女的淫逸生活,等等。其中有这样一个片断:一次在法国海岸的小小偷袭被官方渲染成为大捷,一个临阵畏缩的小军官(他原是在大客轮上专门服侍贵妇小姐的理发师)被吹成大英雄,又是表扬,又是升级,并被派到兵工厂之类的地方去作鼓舞士气的巡回报告。但写盖所在的突击队被派往克里特岛去同入侵的德军作战和战败的部分,又回到了写实的笔法,用无数细节写出了这场战斗的沉闷、紊乱、官兵之间的隔膜,最后是英军只有一部分乘舰撤退,留下了几千人在岛上向德军投降。盖却一直坚持着,最后才偶然搭上一只小船,在海上飘流几天之后于昏迷中被搭救,醒来时发现已经躺在埃及亚历山大城的英军医院里了。

故事并未就此结束。盖恢复知觉之后,发现一个熟人已经先他而回到了埃及。他是盖所在部队里一个中级军官,明知上面命令是叫他留在岛上掩护退却,在最后时刻却舍弃士兵,私自上了撤退的军舰,到达亚历山大后还说他是临时听说命令已改才这样做的。盖是情报军官,对上级命令作了笔记,知道这是谎话。然而那个军官却有当地英国上层人士保护,他们把他赶紧调往印度,而盖却因知道真情而被他们弄回英国,说是他脑子有病。

沃写这一段经过是有深刻用意的，因为临阵脱逃在任何军队都是大罪，当然更为英国上层人士的所谓绅士准则所不容。这一点，那个军官是完全清楚的。在溃败的那天晚上，他来找盖，问他上级的最后命令究竟怎样说的，是不是有人弄错了。盖回答说：

“我这里有总部的书面命令：黎明时投降。不过先不让士兵们知道。”

“可是他们知道了。”

“司令官今晚乘水上飞机先走。”

“是呀，不等船沉就先跑。”

“拿破仑在莫斯科战役后也没留在部队。”

……

一阵沉默

“司令官呆在这里等待做俘虏，也不明智。”

“一点也不。我们谁呆在这里都不明智。”

又一阵沉默。

“可怜的弗丽达，”艾沃说。“可怜的弗丽达。等我再见她，她已成了一个丑老太婆。”

艾沃就是这个军官的名字，弗丽达是他的老婆。接着，他又同盖讨论：如果今天还有人找他决斗，他怎么办？

“一笑置之。”盖说。

“对，当然这样。”

“你怎么现在还想到决斗？”

“我是在想荣誉问题。荣誉是随着时代而变的，对不对？我的意思是，150年前如果有人找我们决斗，我们只能照办。现在我们一笑置之。150年前，这可是一个难对付的问题。”

“对，道德神学家们没能制止决斗——民主时代才做到

了。”

“那么，下次再打仗，我们完全民主化了，军官把士兵丢在后面也可算是很荣誉的事情了。……”

可见，艾沃是早已打算逃跑了。作家写这段对话，不止是为以后情节留下伏笔，更是为了点出：在这个至关重要的行为准则问题上，英国的上层社会已经在精神上崩溃了。而结合“民主时代”来谈，则是因为二战不同于一战，已经有人在称它为“人民战争”了。书中就有一位担任军部公关官员的苏格兰贵族说：

“这是一个人民战争，而人民不要诗歌，也不要鲜花。鲜花只有臭味。上层阶级都上了黑名单。我们只要人民的英雄——向着人民，为着人民，选自人民，紧跟人民，出自人民。”

在第三部《无条件投降》中，盖倒是真正接触了人民战争，不过不是在英国，而是在南斯拉夫。但在去那里之前，他先又经历了一段百无聊赖的候差时间。总是好差使落到别人手里，他能得到的是副职、闲职，有一阵在伦敦坐办公室，设法参加了跳伞训练却又负了伤。这期间他的老父去世，他变成了古老家族的主人。在养伤的时候，过去的妻子弗吉尼亚看他承继了产业，又回到他的身边，但这时她已怀了别人的孩子。为了拯救这位“受难的姑娘”，盖又做了一次传奇中的侠士，虽已不再爱她，仍然同她重新结婚，把孩子认作是他的。经过一个短时期的重度蜜月，他被派到南斯拉夫一个小地方做英军与游击队的联络军官。在那里没过多久，从伦敦传来消息：在一次德国飞弹袭击中弗吉尼亚被炸死，但新生的婴儿却已先送到了乡下由盖的姐姐养着。

在南斯拉夫盖又体会了战争的紊乱和残酷，但又增加了新的经验，那就是当地的复杂的政治局势，既有铁托领导的游击队同米哈伊洛维奇的部队的冲突，又有各民族之间的矛盾，背后还有大国

之间的勾心斗角。在那样的环境中，“戟兵部队”的荣誉观念更是无济于事了。游击队为了向来视察的美英军官团显示实力而举行了一次对法西斯民团的进攻，但战斗不顺利，“戟兵”的老首长的独眼将军单兵突出，死在敌人的碉堡下面。然而盖·克劳区贝克虽已饱经沧桑，几度幻灭，却还不放弃要做好事的念头：

上级的申斥使他不快，但更强烈的是一种怜悯之心，虽然不及对弗吉尼亚和她孩子的感情，但一样地感到在这个充满仇恨与毁灭的世界里，他得到了一个机会，可以做一件小事来弥补一下时代的过失。

这件小事就是他答应了当地受游击队虐待的一群犹太人的请求，向上级要飞机来把他们接走。上级怪他多管闲事，后来勉强同意了，飞机也来过，但因雾不能降落，最后大雪盖住了机场，终于无成，反而由于盖的举动引起了当地农民对犹太人的更大不满，最后他们的代表——一对工程师夫妇——被游击队作为间谍处决了。

这就是战争所带来的无数灾难之一，而战争，作家通过工程师太太在最后一次见到盖时说的话指出，是一种“死亡的意愿”：

“……我觉得到处都有一种战争的欲望，一种死亡的意愿。甚至良善的人也认为战争可以满足他们的荣誉感。他们可以通过杀和被杀来显示他们的大丈夫气概。……这样的人英国没有么？”

“上帝宽恕我！”盖说，“我就是这样的一个人。”

这是盖的新认识。他投军到“戟兵部队”是为了荣誉——他自己的，更是他那有几百年历史的家族的；如今，在战争之末，他认识到了荣誉观念的空虚，于是所谓“荣誉之剑”——这是整个三部曲的名称——在这价值观念纷纷变动的20世纪中叶就只是一种嘲

笑了。

小说家安东尼·伯吉斯认为《荣誉之剑》

不仅是沃最优秀的作品,而且是英国作家对于二战文学的惟一主要贡献。沃在1966年突然去世,大西洋两岸的读者终于认识这部巨著远不止是一些富于机智、文笔高雅的有趣片断的串合。作者记录了一个时代的衰落和消亡,其技巧无人能及,其深度是人们以前没有在他身上发现的。^①

综观以上,关于二战的英国小说数量虽不多,却把战时英国的特殊处境写得深刻。

这些小说大多关注价值观的冲突。整个上层社会特别是旧世家的伦理道德观念已在销蚀,但还不甘让位于投机商人和小市民的价值观,对于人民大众则既疑惧,又揶揄。战时空袭下,人们心理异常,既有共患难的战友式情谊,又有日常生活摩擦中产生的互相憎厌心理。军队和官方机构重新关注忠诚和叛卖问题,一般士兵则在敌汽气中又有幻灭感。一个时代在过去,战争使得本在静悄悄地发生的变化明显起来。

在技巧上是写实手法为主。就连亨利·格林这位“小说家的小说家”也仍然用了写实笔法。意识流本来是传统小说里就存在的,现在只有鲍恩等少数作家才有意识地用它。把小说当作抒情诗来写也没有更大的发展,而且用得好的仍在短篇小说。现实主义回来了。取得文坛声望又获得读者欢心的还是沃这样的作家,他会讲有一定深度的故事,又有文雅的尽管又是张着势利眼的风格。

① 安东尼·伯吉斯:《英国文学》(伦敦:朗曼出版社,1974),第226—227页。

四

二战时期的英国散文也颇有佳作。

可以分几个方面来说。

1. 讲演。邱吉尔在下院的讲演表达了英国人民打到底的决心,他的词句则来自最本质的英语:

在人类斗争史上,从来没有这样多的人这样极大地受惠于这样少的人。

“这样少的人”是指成功地挫败了纳粹轰炸机空袭的英国皇家空军的战斗机驾驶员。

他能雄辩滔滔:

胜利,不惜任何代价;胜利,不怕任何恐怖;胜利,不管路途怎样漫长,怎样艰难;没有胜利,就没有生存。

他也能尖锐地驳斥:

当我郑重对法国人提出:不论他们干什么,英国决心单独打下去的时候,法国的将军们告诉他们的总理和意见分歧的内阁:“不用三个星期英国就会让人把脖子拧断,像只小鸡。”

这鸡可够意思! 这脖子也够意思!

这里的“够意思”是一种不尽合适的译法,原文是一个极为简单的“Some”(Some chicken! Some neck!),本是北美洲英语中的口语说法,现在邱吉尔把它用在加拿大议会的演讲里,面对正在熟悉此词的听众,其效果也就非同一般了。

邱吉尔不仅会讲,也善属文,他的多卷本《二次大战史》也是文笔雄迈,颇得好评的。其实讲与写这两者在他是一致的,同样显示他的辩才和他对本质英语的掌握——只不过他生在一个老传统的末期,豪言壮语里已经出现挽歌的调子了。

当时也有另外一种声音,也在战时起了鼓舞人心的作用。这就是J.B.普里斯特利的广播演讲。普里斯特利是小说家、剧作家、散文家,在政治上倾向工党,在老百姓和工人中拥有大量听众。在空袭紧张时期,人们夜复一夜地听他用约克郡口音读的广播词。他讲在战争环境里怀念英国乡村景色,回顾英国的光荣历史,但更多的是讲战争的牺牲应该平等地负担,打完仗还要确保下层人民能得到真正公平的待遇。“我们不是为恢复过去而战,”他说,“我们必须计划和创建一个高尚的将来。”这样的话在听众的心口上打开了一种新的景象,使他们感到温暖。后来他把这些广播稿集为二本书:《英国说话了》(1940)和《整个英格兰在听》(1968)。这些也是好的散文,因为他是用小品文格调写的。他本来长于小品文,有评论家认为他同马克斯·比尔博姆是本世纪前半最出色的两个小品文家。在写法上他力求明白晓畅,不仅用词口语化,而且句子易于上口。关于这一点,他自己说过一番话:

对或错,我不怕群众。对于我,艺术并不是内省苦思的同义语。(我认为这是我们这个时代文学理论的一大谬论。)我是一个人们所称的“知识分子”……但我并不觉得有一扇玻璃窗把我同邻近工厂、商店、酒馆里的人隔开。我也不相信我的思想感情同他们的有多大不同。所以我喜欢有一条宽广的交流渠道,写文章的时候我特意要写得简单,而不是复杂。不论我面前是什么题目,我总要写出来的东西可以在必要时拿到酒馆里朗读。(后来真的来了一个时候,我的声音能在1 000

家酒馆里听到,并且人们听得懂我的话。)①

这最后一点就是指他在战时广播的经验。

2. 报告文学。这类作品很多,如对于早期空战作了概括性叙述的《空中的战争》(1941)。作者是小说家和飞行员戴维·加尼特,《希腊和克里特的战争》(1942)也大部出自他手。此外有《联合作战》、《第八军》、《航空母舰皇家方舟》、《国王陛下的扫雷艇》等,都是当时流行的纪实之作。

随军记者的报道更多,成书而受到称道的首推艾伦·穆尔黑德的《非洲三部曲》(1944)和《蚀》(1945)。穆尔黑德出生于澳大利亚,后为伦敦《每日快报》记者,报道过西班牙内战,二战时先在中东、远东一带,接着回到欧洲战场,所作不仅生动地报道战斗实况,而且能够传达出普通士兵的感受。他在战后仍然活跃,写了几部受欢迎的纪实之作,如《伽利波里》(1956)、《白色尼罗河》(1960)、《蓝色尼罗河》(1962)、《达尔文与猎兔犬号》(1969)。

参战者的个人回忆录中,最有名的也许是战斗机驾驶员理查德·希拉里写的《最后的敌人》(1942)。由于皇家空军在二战初期的特殊贡献,年轻的战斗机驾驶员驾着“喷火式”战斗机单机升空迎敌更有中古武士个人决斗的英勇气概,希拉里所作激动了人们的想像力。

事后写的二战记述中可提的有C.S.福雷斯特的《追歼俾斯麦号》(1959),作者在战时写过一本有关海战的长篇小说《船》(1943)。还有科尼利厄斯·瑞安写的《最长的一天》(1959),是关于盟军在诺曼底登陆之战的,后来还拍成了影片。

3. 怀旧之作。正如沃的《旧地重游》是小说中的怀旧之作,一般散文中也有类似的作品,如《不安的坟墓》(1944)。它原以笔名Palinurus发表,起初读书界评论不一,等到以作者西里尔·康诺利

① 普里斯特利:《把文章写得简单》,见散文集《愉快》(1949)。

(1903—1974)的真名再版,20 000 本几天内就销完了。

这本书是日记、回忆录与读书札记的混合体。日记之例:

八月三十:清晨又流泪了,精神极坏。快四十的人了,却一事无成,不是一个作家,只是一个蹩脚演员。……快四十了,将拖着这充满虚荣心、灰腻感、罪愆、悔恨的尸骸进入另一个十年。

回忆的主要是法国,特别是巴黎,过去朝发夕至,如今却可望不可及了:

随着广场上第一次扫落叶,第一个多雾的早晨,第一次看到梧桐叶子变黄,记起了巴黎,记起了在那里到处找住处的一切兴奋。……

巴黎的下午。旅馆里睡房安静,厅堂空无一人,床上堆满了衣服和杂志。……

星期天下午的无聊:烦闷使德昆西去服鸦片,也产生了超现实主义。这是适宜于偷做炸弹的时候。

读书札记主要是关于法文和拉丁文作家的,但也谈到现代英文作家,如海明威:

海明威的伟大在于:在活着的作家当中,只有他的书渗透了官感享受的记忆:阳光,海水,美食,酒,性,同时阳光中又有一点阴影,即悔恨之心。

当我们读了一个喜爱的作家的书以及别人谈他的书,他

的个性出现了,离开了他的作品而在我们的作品里具体成形了。书页使作者得到解脱,他从死者之中起立,变成了我们的朋友。贺拉斯、蒙田、圣伯夫、福楼拜、亨利·詹姆斯莫不如此:他们存在于我们之中,我们因他们而丰富。

英语犹如一条大江,两岸坐着几个人在耐心钓鱼,而在它的上游却有一串驳船不断把舰队街和英国广播公司的垃圾倒在水里。

能生存下来的艺术作品都借取它们时代的精神。维吉尔和贺拉斯模仿希腊作品,正当罗马文化已经繁盛,需要借希腊之光来取得优雅的时候,也就是拉丁天才正在膨胀、要把过去文明的保管权拿过来的时候。在这个意义上说,每个作家都重新制作过去的文学,加上一点他自己的小小阐释,因此没有什么完全是全新的;但也有这样的時候,一整个文化成熟了,准备对前人的伟大艺术按照它自己的想法,翻出新版。

这是一种炫耀性的文字,有如沃的小说中某些人物的谈吐,只是多一点书卷气,多一点顾影自怜。对于处在又紧张又沉闷的战时环境里的知识分子它是有吸引力的,同时也引起另一些人的反感,因而引起不小的争论。

4. 两套自传。传记文学中也多怀旧之作,最著名的是奥斯伯特·西特韦尔的五卷自传:《左手,右手》(1945)、《红树》(1946)、《伟大的早晨》(1948)、《隔房的笑声》(1949)、《高贵的本质》(1950)。它们虽然出版在战后,却是在战时写作的,同沃的小说一样也是充满了对贵族世家的衰落的哀感,只不过作者是一个真正的贵族子弟,又同现代派艺术家往来(诗人伊迪丝·西特韦尔是他的姊姊),所以笔调在讽刺中求典雅,文章的速度是徐缓的,着重官感印象的描写,又不同于沃的20世纪写法。这部自传的中心其实不是作者

自己,而是他的父亲乔治·西特韦尔爵士,作者把他写得怪僻,但又可亲,像他所代表的那种贵族文化。

西特韦尔还是一个游记作家,其中有一本是记述他在柬埔寨和中国的停留的,题名《跟我逃避!》(1939)。书的序言开宗明义就说:

文雅的读者,您现在打开的书首先是——用当代的新名词说——逃避文学,至少我希望和相信是这样,我这个人在气质和年龄上属于第一次世界大战以前时期,在脾气上属于经济萧条以前时期,因此是一个不属于任何下等城市的世界公民。我去中国在很大程度上是为了逃避欧洲,当然也是为了能看到中国,看到它所蕴含的生活的奇美,在它还没有消亡之前……

他就是带着这种心情来描写他在北京的生活的——悠闲,舒适,有同他一样来寻求异国风光和末世情调的英国朋友作伴去追求老北京的奇风异俗,空下的时间就拿来调侃他的中国仆人。这是另一种形式的自我写照。

同西特韦尔的自传在精神上截然相反,在写法上也大为不同的是肖恩·奥凯西的六卷自传:《我敲门》(1939)、《门厅里的图画》(1942)、《窗下的鼓声》(1945)、《英尼什法仑,再见》(1949)、《玫瑰与王冠》(1952)、《夕照与晚星》(1954)——统称为《我家里的镜子》。

在二战时期,这位大剧作家已经离开爱尔兰而定居在英格兰,但是仍然创作不辍,主要成品是剧本《星儿变红了》(1940 上演)、《给我红玫瑰》(1943 上演)和这套自传。剧本的内容是反法西斯斗争和工人武装起义,在形式上则是一种用散文掺合自由体韵文写成的新型诗剧,代表着奥凯西戏剧创作的一个新发展。在他的自传里,同样有这种严肃的主题和创新的技巧的结合。

自传的主人公是一个体力劳动者,从14岁起就做搬运工,稍大一点推手车,好几次由于饥饿无力,央了路人帮忙才能把车推到目的地;后来用镐干重活,终于练出了一身好筋骨,挖、掘、推、扛样样都成了,肩托100斤飞步上楼而面不改色。这时候他每天的生活是:

除了星期天之外,每早五点起床,经过一天用镐、铲、斧、锤的辛苦劳动之后,傍晚六点回家;然后晚上七点又出去为爱尔兰传统文化联盟或共和国兄弟会工作,比白天更为吃力,一直到钟鸣十二下才回家……①

他不止干体力活,还在参加文化和政治活动,经受了大罢工和无数次同警察搏斗的锻炼,做过工人领袖吉姆·拉金的助手和爱尔兰公民军书记,参与了1916年复活节起义的准备工作,那时候他曾经

靠着邮政局门前的柱子读着,读着《共产党宣言》,这是一课新的教义问答,其最大的训诫是:全世界无产者,联合起来!②

十月革命爆发之后,他更是

怀着一颗激动的心注视着高尔察克从东方进攻,邓尼金从南方进攻,一直攻到邓尼金宣告他能够在天气好的夜晚,透过玻璃窗看见一些人紧闭着嘴唇在收拾东西,准备撤出莫斯科。报纸上充满了赤色狂人死亡和败走的消息。接着,突然之间,报纸沉默了。于是肖恩知道红旗还在莫斯科和彼得格勒高高

① 奥凯西:《窗下的鼓声》。

② 奥凯西:同上。

飘扬着。^①

到了晚年,他还追随着中国工农红军长征的足迹,欢呼“革命的火焰出现在中国的河谷和中国的山岭”!^②

在这一切之外,他又从小就爱好文艺。小时候,住在阴暗的、墙壁滴水、老鼠横行的都柏林贫民窟里,他母亲唱歌给他听,为他朗读司各特和狄更斯的故事。长大了,他爱花,儿童的笑,明亮的色彩,流动的旋律,美好的形体,以及用动人的语言写下这一切的文学。他比任何读书人都更爱好莎士比亚、济慈、雪莱、弥尔顿。自传里有许多章节写他怎样一个铜板一个铜板地省下钱到旧书店去买诗集、文集,有一次甚至鼓起胆子偷了一本弥尔顿诗集。现代作家中,他喜欢萧伯纳,同他讨论戏剧艺术。他也喜欢苏格兰诗人休·麦克迪尔米德。对于爱尔兰大诗人叶芝,他既喜欢,又惋惜他的贵族气质使他不能接近人民:

他像孤云野鹤般在街上遨游,向自己唱着 he 美丽的歌,有时对自己的心灵悲怆地叫喊:

浪漫的爱尔兰早已死去,
跟随奥利里进入了坟墓;

风总在吹着他脚旁的芦苇,白鹤总在他头上的蓝天里飞翔,金黑两色的舞台幕布总在他的眼前升了又降,降了又升。但是不,他不愿在普通人民的眼睛里点亮一炷火焰。^③

自传里还有一节写他最后一次去看叶芝,谈话间这位老诗人突然问他:“奥凯西,你是一个共产主义者,是么?”这倒给了他一个向叶

① 奥凯西:《英尼什法仑,再见》。

② 奥凯西:《夕照与晚星》。

③ 奥凯西:《窗下的鼓声》。

芝宣传共产主义道理的机会。他告诉诗人：

共产主义哲学所追求的神明不过是集体力量和个人思考结合起来所能创造的事物。……我们的社会哲学建筑在共产党宣言之上：这样一来，我们的哲学就建立在坚实的岩石之上，而天主教的哲学则造在沙堆上。一切希腊的光荣，一切罗马的伟大，都从粮食、油和酒里长出。没有丰收女神的青睐，我们一天也过不了。莎士比亚、弥尔顿、雪莱和叶芝的一切诗歌最初也是深藏在丰收女神的胸怀里的。^①

这样一个共产主义者写的自传，也就不同一般。他所经历的就是一部爱尔兰先进工人在20世纪前半的斗争史。但是以为这里尽是口号和说教却又错了：这里还有新颖的艺术。批评家大多认为这部自传采用了乔伊斯式的写法。奥凯西确实也用了意识流的手法，也用一种同时在几个平面上进行的叙述方式，也混合悲喜剧，但他比乔伊斯更多泥土气，更脚踏实地，笔锋更尖锐。在艺术构思上他也别出心裁，把传记当作小说来写，主人公用第三人称，先叫“约翰”，后改“肖恩”，这就使他能打破第一人称所带来的种种束缚，不限于“我”的亲闻目睹，而可以像普通小说那样写别人的见闻、远地的情况等等，把画面扩大，使背景加深。在结构上他利用电影手法，章与章之间没有不必要的联系，虽然总体是叙述肖恩的成长，但常有突出某一事件或某一其他人物的专章，如《爱尔兰的普罗米修斯》一章就是专写吉姆·拉金的。

在运用语言上，他也是既取乔伊斯所长，又有自己的特点。他像乔伊斯一样喜欢创造新词，尤其是拟声词，也善于模仿，为了讽刺或取笑而模仿别人的口吻、语气，等等。但他对于都柏林贫民口语的掌握非乔伊斯所能企及，而他对于全盘英语的态度更是超出

① 奥凯西：《玫瑰与王冠》。

一般：

英语虽历时久远，仍然是活泼、勇敢、有力；对于能使用、尊重、爱好英语的人，英语是会发光传热的，而且尽管有时得之不易，她还常是甜蜜温柔，如美丽姑娘的香吻，到口就化。^①

这是一个情人的态度。有这样一个情人来唤起她的全部力量、色彩、活泼、风趣、辛辣，同时又爱抚她，怜惜她，英语是寻到知己了。

5. 期刊文学。前面提到的康诺利所作实际上是期刊文学的一种。他在战时主编一家文学月刊，名叫《地平线》(1939—1950)，致力于发表新颖作品，除了文学之外，也关心新思潮和广义的艺术。经常撰稿的有奥威尔、沃、安格斯·威尔逊、奥登、斯彭德等，康诺利自己的《不安的坟墓》大部分首先在这里登载。另外一个特点是，它经常注意欧陆特别是法国文坛的动态，力求在那法国沦陷的年月里保持同海峡对岸的文化界的联系。

另有一家注意国外文学艺术的期刊叫做《新写作》(1936—1940)，后来改名为《新写作对开本》(1940)，《新写作与白昼光》(1942—1946)，另外还有《企鹅新写作》，主编都是约翰·莱曼(1907—1987)。他的视野比康诺利更广，发表的作品中有来自中欧、东欧、苏联、印度、南非、新西兰和中国的。莱曼本人也是一个作家，曾出入布卢姆斯伯里团体之门，后来除写诗和自传外，致力于出版事业。靠了他所主编的《新写作》英国读书界接触到了世界许多地区的有特色的作品，其中不少是反殖民主义反法西斯主义的进步作品。

除了文学刊物之外，还有一般性刊物也以文字质量高而著称的。周刊《新政治家》即是其一。它本是韦布夫妇和萧伯纳为宣传费边主义而创办的，历来除政论文章外，还登大量文学与艺术评

① 奥凯西：《夕照与晚星》。

论,撰稿人中除费边社诸人外还有属于布卢姆斯伯里团体的凯因斯和弗吉尼亚·吴尔夫等。在整个二战时期,它的主编是金斯莱·马丁,他把刊物办得很有生气,在左翼人士和大学生中颇受欢迎。作家 J. B. 普里斯特利和 V. S. 普里奇特经常为它写稿,后者是英国最优秀的短篇小说家之一,也写游记和文论,在《新政治家》里发表最多的则是书评。

专门发表书评的周刊则是《泰晤士报文学副刊》,自 1914 年单独成刊后一直在学术界受到注意,在国际上也有声望。它虽名为“文学副刊”,所评的书不限于文学作品,各种专业的重要著作都包括在内,评者大多是著名学者和教授,但文章一律不署名,到 1974 年才放弃这个办法。二战时期它依然活跃,书评有长短各种,长的实是专题论文,又往往把同类性质或题目相近的若干书刊合评,有一定的集中点。除了这些,人们还注意它的读者来信栏,在这里可以看到对于已登评论的反响,如被评书的作者的反驳,原评者的答复,第三者的看法,等等,问题的争论可以持续多期,其中颇多精辟的见解和机智、风趣的妙语,也透露出学术研究的进展和文坛的动向。在二战时期中,英国大学不少教师被征召入伍,部分校舍为政府征用,但学术活动仍然在进行,虽有纸张限制,仍有重要专著(包括目录学方面的大书和系列书)出版,仅在弥尔顿研究领域内就很有收获。

五

关于二战时期的英国文学,上面已经把几个重要方面,作了一个概括的介绍。

战后的最初年月,又出现了什么情况?

在文学本身,一个值得注意的现象是:现代派的衰落。这在战时已见趋势,战后更为明显,无论诗和小说都仍以传统写法为主,只不过吸收了现代派的若干手法。戏剧稍有不同,荒诞派似乎是

全新的东西,但不是主流。题材的变化当然很多,例如伴随着“福利国家”而出现了“愤怒的青年”的作品,但他们主要是通过内容来表达愤怒或别的情绪,而不是通过试验性的技巧。康诺利在1947年12月号的《地平线》杂志上就带着惋惜的口气说:“先锋派文学之类的东西现在已不存在。”

同时,在出版和大众传播方面也出现了新局面,虽说有些事情在二战当中或以前就已见端倪。

其一是廉价平装书的大量销售。所谓“平装书革命”是首先在英国开始的:1936年阿兰·莱因创办了“企鹅出版社”,一下子推出十本书,全是平装书,售价全是六便士一本,其中有莫洛亚的雪莱传,海明威的小说,阿加莎·克里斯蒂的侦探故事。由于这批书盛销,第二年又出版另成系列的“非小说”类读物,其中有萧伯纳的《有头脑的妇女须知的社会主义》(分为上下两册)。二战当中,“企鹅平装书”出版更多,在车站和街头书摊大量涌现,在军队中也流行,而且大部分是质量较高的书,连最挑剔的学者也不能忽视的。战后一年,又开始发行一套“企鹅古典丛书”,第一本就是这套丛书的主编者E.V.里厄自己用现代散文译的荷马史诗《奥德赛》,也很快成为盛销书,不久还出现了一个文学翻译的新高潮。这类平装本有助于收入低微的群众和学生扩充知识,享受好的作品,至于大量印行性爱凶杀之类的低级趣味的书,则是后来的事。

其二是视听工具的普遍影响。英国广播公司(BBC)在战时致力于新闻报道和提供娱乐节目,但也注意广播的教育作用,节目中常有古典音乐和广播剧。作家爱德华·萨克维尔·威斯特改编的《奥德赛》和路易斯·麦克尼斯关于哥伦布的剧本都是战时文艺节目的成功例子。战后第一年,BBC又创办了一个“第三套节目”,内容包括古典和当代音乐、诗歌朗诵、文艺讨论、学术演讲、大量的广播剧,等等,为此聘用众多作家、演员、艺术家,鼓励有新意的创作。这套节目虽然只是另外两套节目即“国内节目”和“轻快节目”的一种补充,然而吸引了大量青年学生,居然维持二十多年之久,

到1970年才停播。

电视虽在战前就已发明,但普及是战后的事,等到彩色电视机登场,才成为千家万户的喜爱的东西。广播和电视靠文学提高质量,而反过来,它们也促成了一种新的文学形式的出现,即视听文学。

最后,在全盘文化问题上的争论。高雅文化与大众文化之争是早就有了的,经过战争期间社会上价值观念的变动,现在又面对平装书和新的传播工具的迅速普及,一些维护传统文化的人更加感到了威胁,于是有的出来强调西方古典文化的价值,如艾略特;有的着重英格兰本土文化的教养作用,如利维斯;再往前,又爆发了利维斯所代表的人文传统与C.P.斯诺所代表的科学文化之争。此外,文艺更大程度的商业化也引起不安,有人觉得作家为广播或电影写东西固然可以增加收入,却必然会降低艺术标准。另一方面,群众——特别是经过战火锻炼、立志建设一个新社会的退伍军人、工人和学生——则要求更多地参与文化生活,要求文艺家不是为小圈子而是为普通人民而创作,并在这样做的时候不是敷衍了事,而要拿出他们最好的成品。而在这一切之上,还有笼罩在英国和全世界人民头上的一个新的大威胁,即原子战争的威胁。在英国战后的年月里,哲学家罗素等人为此掀起了一个禁止原子武器的群众运动,就是因为意识到万一发生原子战争那就什么文化也不存在了。

如今,几十年过去了,英国又几经沧桑,旧的争论并未解决,但争论的实际内容起了变化。最悲观的构想局面并未出现,最乐观的希望也未实现,但是整个英国社会确实在变。英国文学也在变。这时我们再一回顾,就会发现:第二次世界大战时期在许多方面是一个分水岭;许多重要的变化是在那时开始或酝酿的,而其影响则一直持续到今天。

弥尔顿

一

人们对弥尔顿的生平知道的比较多——远远超过莎士比亚——这倒正是了解他的作品所需要的，因为他的重要作品都与他所经历过的大事密切相关。

约翰·弥尔顿(John Milton, 1608—1674)生于伦敦一个富有的中产阶级新教家庭(他的父亲开了一家公证行和私人银行)，从小受到良好的古典教育，17岁上剑桥大学基督学院，毕业后没有立刻工作，用了五年时间(大部分住在乡下)遍读古典和西欧文哲名著。1638年去意大利游历，有机会见到许多著名学者，包括伽利略，那时这位天文学家“已经垂垂老矣，但仍在受着迫害”。然而他的漫游突然中断了，他自己这样说：

我本准备再去游历西西里和希腊，但被英国传来的关于内战的可悲消息阻止了，因为我认为在我的公民同胞们在国内为自由而战的时候我为了取得知识而在外国优游自在是卑劣的。

这话是写在他的《为英国人民申辩之二》一文里的。1639年8月他回到了英国。这样也就结束了弥尔顿的第一阶段生活。他的一些较短的作品如《欢乐颂》、《沉思颂》、《科玛斯》、《利西达斯》都是在这个阶段写的。

第二个阶段(1640—1660)是弥尔顿从事政治活动的时期，他

写了多本论战性的小册子为清教主义的革命政权辩护。1649年即国王查理一世被处死的一年,弥尔顿被任命为国务会议的外文秘书,负责处理外交文书。1652年他双目全盲,当时他还只有43岁。这个阶段里弥尔顿的主要作品是论战性小册子和若干首十四行诗。

第三个阶段(1660—1674)。查理二世复辟以后,弥尔顿受到迫害,曾被监禁,经马伏尔等人说情而被释放。此后闭门家居,通过口授由人笔录的办法从事著作,《失乐园》(1667)、《复乐园》(1671)和《力士参孙》(1671)都是在这个阶段写的。1674年11月8日弥尔顿病逝。

二

弥尔顿最初的诗是用拉丁文写的,其中有描述春天风光和姣好人脸之作。英文作品中,《基督诞生之晨》(1629)以它的宗教虔诚和音乐性宣告了一个年轻诗人的崛起。一般读者爱读的则是配对出现的《欢乐颂》与《沉思颂》(均作于1631年左右),它们写出了两种心情下所见的两类景象,典雅如琼生,活泼则过之,例如:

来吧,轻快地舞起,
用巧妙的脚尖一提,
右手牵着山上的仙女
名叫自由的甜蜜伴侣……

(第33—36行)

诗人用这些音乐性特强的短行描写了乡下生活的种种乐趣:随同青年男女跳舞,看农民打麦子,同他们一起喝酒,听他们讲古老的传说,看舞台上演出琼生和莎士比亚的诗剧,等等。这里出现的是一个愉快的与众同乐的弥尔顿。

《沉思颂》同样有乐趣，间有忧郁，却更动人；

让我的脚步不忘
漫行在经院的回廊，
要爱那高耸的顶拱，
靠坚固的古柱支撑，
还有五彩玻璃的画窗，
投下幽幽的宗教之光。
更让管风琴鸣奏，
唱诗班齐放歌喉，
庄严的仪式，清越的祷颂，
甜美地进入我的耳中，
使我融化在极乐之间
整个天堂出现我的眼前。

(第 155—166 行)

哥特式教堂建筑和做礼拜时的音乐对于敏感的青年诗人造成了深刻的印象，短短几行，写出了他当时心境的肃穆、甜美，一种极乐之感把天堂带到了他的眼前。

青年弥尔顿还写了一个假面剧，叫《科玛斯》，于 1634 年在威尔斯边境的勒特洛堡演出。以前琼生是写这类剧的能手，它们大都带娱乐表演性质，是诗歌和音乐舞蹈的结合，供宫廷和贵族观赏，间或有点道德说教，但一般内容是不深刻的。弥尔顿此作却不然。它除了有优美动听的歌曲之外，还有一个严肃的主题，即贞操问题。剧情是在一个傍晚两位兄长带着妹妹走进一处森林，为了替她找点水果离开了她，她等了许久，起身去寻他们，没有寻着，却碰上了魔术师科玛斯，他扮作牧羊人把她引到了一处房屋，正在逼她饮酒，两位兄长在一个神灵指引之下赶来搭救了她。

道德胜利了，但是失败的魔术师科玛斯却不失他的光彩。他

是一个老练的诱惑者，语言是华丽的、邪恶的：

听着，小姐，不要矜持，不要
为贞女的美名所骗。
美貌是大自然的钱币，不为秘藏，
必须流通，它的好处在于
互通有无，共享乐趣，
自身受用则索然无味。
如果你错过时机，那就会像
未开已谢的玫瑰，枯死枝头。
美貌是大自然的夸耀，须在
宫廷、宴会、典礼上展出，
赢得人们欣赏它的精美制作。

（第 737—747 行）

他甚至能把歪理说成格言：

夜晚同睡眠又有何关？

（第 122 行）

因为在他的生活中，夜晚只是宴游逸乐的时候：

午夜的长啸和狂饮，
醉舞，欢庆不停。

（第 103—104 行）

而他反对贞操的最大理由是它与大自然的丰盛和开放背道而驰：

呵，愚蠢的人，听信了

斯多噶派的博士们，
接受了犬儒学者的教条，
把干瘪苍白的“禁欲”加以歌颂！
大自然尽其所有地施舍一切，
毫不吝啬，又为了什么？
它用花果和羊群覆盖大地，
让数不清的鱼虾繁殖海里，
还不是为了叫人人高兴，满足最大的胃口！

（第 706—714 行）

对此，贵族小姐抗之以基督教化了的柏拉图主义：

骗子，不要诬蔑清白的大自然，
像是她要弟子们滥用
她的丰足；她是一个她的供应者，
只向好人提供货物，
就是那些遵守她的严肃的法则，
服从节制的圣律的人。

（第 762—767 行）

她还进一步指出：

你没有耳朵，也缺乏灵魂，
不能了解高超的使命，深刻的神秘，
用它们才能讲清
贞操的神圣，严肃的道理。
你还配不上领会
比你现在处境更大的快乐。

（第 784—789 行）

带哲理意味的辩论性对话是这个假面剧的特点：不仅科玛斯同贵族小姐辩，两位兄长也辩（辩论妹妹的吉凶），伴随的神灵也辩（他指出科玛斯虽逃而他的魔法仍然困住了小姐），对辩成了这个剧的结构原则，给了它一种美学上的匀称。其实这对辩也是在弥尔顿心里进行的。他完全欣赏大自然的美丽丰足，但他又知道这当中藏有诱惑，更高的神圣守则是守身如玉。清教主义开始抬头的。

1637年弥尔顿在剑桥的同学爱德华·金在海行中船沉遇难，弥尔顿写了一首悼诗，题名《利西达斯》。它采取古典田园哀诗的形式，中间有许多典故，“利西达斯”就是神话人物的名字，借用来指爱德华·金的。

这首诗曾经引起一些批评，例如18世纪的约翰逊博士在《英国诗人传》里说：“此诗并未流露真情实感，因为情感不出在辽远的引证和奥秘的言论之间。……有闲心进行虚构就没有多少哀伤。”他的意思是，作为悼诗，此诗并未表达出对死去朋友的哀思。

哀思还是有的，情感也是真实的，主要是两种。一种是从朋友的死想到了自己的命运。写此诗时弥尔顿已29岁，在家园读书已五年，是继续隐居呢，还是投入人世？他是太息以道之的：

唉，不断小心地牧羊，
干这遭轻视的低微一行，
严肃供奉缪斯而无结果，又为何来？
同阿玛里丽嬉戏于树荫下，
或缠在尼爱拉的秀发中为乐，
像别人做的，岂不更好？
名誉是刺激呵！清醒的精神举着它
（高贵心灵的最后弱点）
使我们鄙弃娱乐，过着辛苦的日子。

我们希望得到美好的报酬，
以为有一天会突然大放光彩，
却只来了盲目的命运女神，用利剪
剪断了这脆弱的生命。

（第 64—76 行）

这里提“牧羊”字样是采用古典主义的手法来指幽居乡野，“供奉缪斯”是指文艺创作，原来弥尔顿甘愿为之，现在却起了疑问：所为何来？与之相对的是另一种生活，那就是同姑娘们鬼混，逍遥过日。人生又是那样短促，命运又是那样盲目而无情，说不定哪一天她的利剪就会剪断了一切追求荣名的努力！

另一种感情是：原来他曾想遵父命进教会为神职人员，但目前的教会的情况却只使他厌恶。他借一位天使之口，作了这样的描述：

够多的人只是为了他们的肚子，
又攀又爬，偷入信徒的羊圈。
他们对别的不关心，
只想在剪羊毛人的盛宴上争夺，
而把请来的高贵客人挤走。
只会吃饭的嘴巴！连牧羊杖也拿不稳，
老实牧羊人的本领一样也无！

（第 114—121 行）

这里的羊圈指教会，圈内的羊指信徒，牧羊人指英国国教教士，他们不会传教，只一味争食，比猪还不如。弥尔顿自然不屑与这些人为伍，但是对他们的谴责如此猛烈，而且出在一首悼念友人的哀歌里，却使人惊讶。这也就反映了他当时的感触之深。

以上两种感情都是真实的，强烈的，但是饱读古典诗歌的弥尔

顿却又不容许自己直统统地正面表露,而要把它们纳入一个文学模式,拿一个古典传统作为寄托。他所找到的模式就是田园哀诗。他有一个适合哀诗的题材,即爱德华·金之死,他对他的哀悼也是真实的,但同时他也借题发挥,把自己的出路问题(连同它所牵涉到的苦修与教会现状等等思虑)写在里面,使传统模式为自己服务,又拿它来控制了自己的感情,使作品匀称、一致。诗的最后部分写海潮冲刷死者又把它送到乐土,诗句也起伏澎湃,管乐齐鸣,达到了音乐的也是情感的高潮。

于是哀歌的结束处也传来了新的声音:

这样,乡下少年对橡树和溪流唱着,
晨光已拖着灰鞋出现,
他碰触了芦笛的柔和笛孔,
热切地鸣奏田野之歌,
太阳扫平了所有的山峰,
接着落进西方的海湾;
最后他立起,把青衫一扬,
明天去新的林子,新的牧场。

(第 186—193 行)

新的牧场意味着什么?新的生活——从隐居进到积极参与世事?新的诗歌——从田园哀歌进到英雄史诗?甚至于新的宗教——从腐败的英国国教进到严峻的清教主义?这些因素都有;事实是,写完此诗之后,弥尔顿告别了过去,向不可测的将来迈进。

三

从 1639 年从欧陆归来直到 1660 年受到监禁,整整 20 年,弥尔顿投入了政治斗争,身历内战与革命政权的兴起与衰落,写了大

量为革命辩护的政论小册子，却不“供奉缪斯”了——除了偶尔写几首十四行诗。

然而在英国诗史上，弥尔顿的为数不多（共 24 首，其中 5 首用意大利文写）的十四行诗却有其独特性。过去的十四行诗以咏爱情为主，弥尔顿主要写时事，也写朋友和自己，贯穿它们的是争自由的斗志与清教主义的宗教感，在形式如脚韵安排上他不取莎士比亚即英国型，而回到彼得拉克即意大利原型，此外他的诗句经常跨行，有如写白体诗。在声韵上他是黄钟大吕之音，在情调上他激越、雄迈。如果众多的其他十四行诗人可以称为婉约派，那么弥尔顿就是豪放派。

这些十四行诗中，有两首谈到他的失明。一首作于 1652 年，即刚盲之后不久，他的心情是这样的：

我这样考虑到：我未及半生，就已然
在黑暗广大的世界里失去了光明，
同时那不运用就等于死亡的才能
对我已无用，纵然我灵魂更愿
用它来侍奉造我的上帝，并奉献
我的真心，否则他回首斥训——
于是我呆问：“上帝不给光，却要人
在白天工作？”——可是忍耐来阻拦
这怨言，答道：“上帝不强迫人做工，
也不收回赐予：谁最能接受
他温和的约束，谁就侍奉得最好；
他威灵显赫，命千万天使奔跑，
越过陆地和海洋，不稍停留——
只站着待命的人，也是在侍奉。”

（屠 岸 译）

他是非常痛苦的，甚至对上帝也有怨言，最后借“谁最能接受他温和的约束，谁就侍奉得最好”的说法来自慰，才算度过了这个危机。

等到他在三年后(1655)来写第二首诗，他的心情起了变化：

西里克，三年来我这眼睛全失了神，
它尽管外表上没有斑点，没有污垢，
被剥夺了光，已忘掉了看。一年到头
这废眼珠里再没出现过日月星辰，
再没出现过一个男人或一个女人。
可我只坚定、忍耐、向前行。没有抗议，
没有反对上帝的手或苍天的旨意，
也绝对没有让我的希望减少半分，
心，退缩一寸。什么在支持我，你要问？
良心！朋友，意识到：是为了捍卫自由
我才用力过度而永远失去了它们！
我这神圣的使命已传遍了全欧。
这认识会带我——若无更好的带路人——
走过人世的舞台，瞎，但知足而优游。

(陈维杭 译)

痛苦依然深切，并且更具体了，然而宽慰也更实际了，因为他意识到他之失去双目，是由于捍卫自由用力过度，如今他的神圣使命传遍了欧洲，他也就心安了。全诗情调比前作要开朗而自信得多，三年的熬炼是撑过来了。

这样的一个弥尔顿当然也关心欧洲大陆上的自由与反自由的斗争。也是在1655年，意大利沛蒙推山区的新教徒遭到了萨伏尹公爵的部下的残酷屠杀，激怒了弥尔顿，使他写了另一首十四行诗：

最近的沛蒙推大屠杀

复仇吧，主呵！圣徒们遭了大难，
白骨散布在寒冷的阿尔卑斯山顶；
当我们的祖先崇拜木石的时辰，
他们已信奉了你那纯粹的真言；
别忘记他们：请录下他们的呻唤，
你的羔羊群，被那血腥的沛蒙推入
屠杀在古老的羊栏，凶手们把母亲
连婴孩摔下悬岩。他们的悲叹
从山谷传到山峰，再传到上苍。
请把殉难者的血肉播种在意大利
全部国土上，尽管三重冠的暴君
仍然统治着意大利：种子将繁生，
变为千万人，理解了您的真谛，
他们将及早避开巴比伦式的灭亡。

（屠 岸 译）

这首诗的强烈义愤是不必多说的，它对暴行的谴责异常具体，而归罪于“三重冠的暴君”即罗马教皇则将事件提高到全欧洲新旧教斗争的总背景。作品像是带着作者闻讯一怒而起的热腾腾的当时空气，这样的作品在英国诗里是不多的；而由屠杀而推想到“巴比伦式的灭亡”，又显示了锐利的历史眼光。

弥尔顿的这些独特的十四行诗对后世产生了影响。接受他的影响的人当中有另一个大诗人，即 19 世纪浪漫派的领袖华兹华斯。后者也是一个参与和关切自由斗争的人——尽管他的思想是复杂的。他同弥尔顿的默契不止见于他在 1802 年在伦敦所做的呼喊：

弥尔顿,你应该生在这个时刻!
英国需要你!

还见于他对海地革命英雄卢维屠的安慰:

活下去,莫丧气,你留下了力量。

这些也都是诗句,也都出自十四行诗,而且在形式上也是属于意大利原型的。我们可以说:在英国写十四行诗的人当中,弥尔顿和华兹华斯以及更后的一些诗人,包括 20 世纪的叶芝和奥登,构成了一个豪放派的传统。

四

尽管有以上的佳作,弥尔顿的主要成就毕竟是写于 1660 年后的坎坷处境里的几部长篇,首先是《失乐园》(1667)。

《失乐园》的内容,可以简述为:撒旦被上帝战败,报仇心切,诱使上帝所创造的人类始祖亚当与夏娃偷吃了智慧树上的果子,上帝震怒,把他们逐出了伊甸园。这就是人的堕落。

史诗要有大题材,弥尔顿此诗题材之大超过前人。前人如荷马,唱的是两个国家之间的一场战争;如维吉尔,一个恋爱故事加一个国家兴起的故事;只有但丁,遍涉地狱、炼狱、天堂三大界,但也不比弥尔顿题材更大,因为《失乐园》中也包括天堂和地狱,还牵涉到宇宙的创造、人类的起始、耶稣的诞生,而其中心则是原罪问题。

早在 1640 年前后,弥尔顿就有了写史诗之心,原先想写关于亚瑟王的故事,但不久放弃此意,而在 1642 年草拟了一个关于人的堕落的诗剧的草稿。一搁将近 20 年,到 1658 年才来动笔,把悲

剧扩大成为史诗,1665 年完成,1667 年一版发行,1674 年第二版中把原第 7、第 10 两章各扩为两章。可见弥尔顿在青年就已酝酿这个题材,到晚年才写成,其间英国经历了两场大变,即内战与王权复辟,作者是在蓄积了一生的读书和参与政治斗争的经验,在暴风雨后的间隙里怀着沉痛的感情来写这个失去乐园的大故事的。

对于史诗的写法,作者也作了深入的考虑,如诗前小序所显示的,他先解决了一个全面性的技巧问题,即用什么诗体。他反对有脚韵的诗体,认为“用韵是野蛮时代的发明,是为了挽救卑劣的内容和蹩脚的格律而来的”,有些后世诗人用了韵,却因感到束缚、无法表达许多意思而苦恼。所以意大利和西班牙的重要诗人不用韵,无论长短篇中都不用,正如英国的诗剧早已不用一样。他指出:“对于能审律的耳朵,韵是不足道之物,并不产生真正的乐感。乐感只产生于恰当的格律,数目合适的音节,能把意思有变化地从一行伸展到另一行,而不在于诗行尾上是否有同样的声音叮当作响。那是一种毛病,有才学的古人不仅诗中不用,就连好的讲演词里也避免。”

最后,弥尔顿的结论是:

所以本诗不用韵不仅不是缺陷,像普通读者可能会以为的,而应该被称赞为在英文中第一次树立了范例,表明英雄诗篇已从用韵的现代束缚里解放出来,恢复了它古昔的自由权利。

就连用韵这样的技巧问题,也要联系到“自由权利”,这就是弥尔顿之所以为弥尔顿。从诗史的观点来看,这段话也十分重要,因为当时诗坛上的头面人物特莱顿等人正在提倡讲究用韵的法国诗风,而弥尔顿则不随时俗,硬要复兴莎士比亚等人曾经用以写出卓越诗剧的白体诗。1642 年白体诗随着伦敦戏院的被封而绝迹于舞台,谁能想到在二十几年之后,它又靠弥尔顿这位大手笔而重振于

文坛了。

史诗有一套古典程式，一开始作者总要祈求上天给他灵感，并且说明内容梗概和写诗宗旨。弥尔顿也是一上来就说：

唱吧，天上的缪斯，唱人的初次违命，
唱他如何尝了禁树上致命之果，
从而把死亡带到人世，后随的一切灾难，
失去了伊甸园，直到有更伟大的人出现，
我们才恢复了幸福的旧居。……

……………我求你照亮
我心中的暗处，把卑下的上升，
使我能登达这个伟大主题的高度，
这样来申明永恒的天意，
阐释上帝对人之道。

（I，献词）

第一章写的是上天的一场战争，两大天使集团进行了较量，撒旦为首的集团失败了，被打入了地狱。现在撒旦在对局势做着痛苦的重新估量：

胆敢同万能上帝较量的他，
经不住千钧一击，从天空直落万丈，
遍体鳞伤，火焰包身，
跌入无底的深渊，
身披铁硬的枷锁，天火烧着全身，
就这样困住在地狱。
日月星辰运转九次，
凡人已九度年轮，他和他的
可憎的部下倒在地上，在火沟里

辗转呻吟，虽不死也惶惑
不知所措。这却激起他更大的仇恨：
失去的快乐，当前的痛苦，
都叫他内心如焚。于是他
举目四望，刚看过一场浩劫，无尽伤心，
现在却充满不屈的自豪和持久的敌忾。

(I , 44—58)

估量的结果，是决心复仇：

打败了又有什么？
并不是一切都完了！不屈的意志，
复仇的决心，永恒的仇恨，
绝不低头认输的骨气，
都没被压倒，此处还有什么？
他发火也好，动武也好，却永难从我身上
夺得胜利的光荣。前不久我这里
壮臂高举，震撼了他的帝座，
难道现在我却要低声下气，
屈膝求饶，把他的权力奉为神圣，
那才是卑鄙，才是比打败仗更丢人的
耻辱；既然天神的力量
和神仙的体质命定不灭，
又经过这场大变的教训，
武器依旧，见识却大为增加，
胜利的希望更大了，
只要我们下定决心，用武力或计谋
同大敌进行永不调和的战争，
尽管他现在得意洋洋，

一人称霸,把持了天堂的权柄。

(I, 第 105—124 行)

弥尔顿把撒旦写得不仅英武壮烈,而且很有哲学头脑,例如他对处境的改变,说了这样一番颇有道理的自慰的话:

再见了,快乐的园地,
喜悦永在的地方;欢迎,恐怖,
欢迎,阴世间,最深的地狱,
接待你的新主人吧,他带来
一颗不因时地而改变的心,
心自身就是家园,从心里就能
变地狱为天堂,天堂为地狱。
不论何处,我永是我,
永是本来面目,只比
依仗响雷的他略逊。至少在这里
我们是自由的。

(I, 第 249—259 行)

他的逻辑也是清楚的:

宁在地狱为主,也不在天上称臣。

(I, 第 262 行)

为此,他重整旧部,来了一个大点兵。诗人把他的大将一一介绍,用了许多古典典故,提到许多辽远的古代人名地名,多音节词威武雄壮地响鸣不已,弥尔顿充分施展了他用音韵来渲染气氛的本领。接着,撒旦召集军事会议,要求大家:

合力协商,用骗术或计谋,
做到力量所未能

(I,第646—647行)

第二章写会上辩论。撒旦部下颇有人才,无论主战或用计,都说得头头是道,而且言词和姿态适合每人身分,表现出弥尔顿的诗才和对古典修辞术的掌握。辩论的结果是用计派占了上风,决定从上帝所创造的人类身上下手,诱使他们做出违反天意的事,从而毁灭他们的新世界。这本是撒旦第一个想到的,最后在商量派谁去执行这个任务的时候,看到部下表现踌躇,他又毅然起立宣布由他亲自去担任。

第三章转到了天堂,上帝已看清撒旦在向伊甸园逼近,预见了他的诡计将取得成功,人类因此而受处分,这时耶稣自愿替他们赎罪,上帝决定让他诞生人间。这章写天堂的事,与前两章之写黑暗地狱截然不同,一切景物明亮起来,章的开始就是对光的颂歌。但也因此而引起诗人对自己失明的感慨:

一年又过

季节转回了,却再也转不回
我的白天,甜蜜的黄昏和清晨也不再来;
再不见绿叶和夏天的玫瑰,
不见牛羊,不见圣洁的人脸,
只有云雾,只有永在的黑暗
笼罩着我,将我从人世的欢乐
隔绝;代替了最好的知识大书的
是遮天盖地的一片白茫茫,
抹掉了大自然的一切景物,
把接收智慧的一个大门完全关闭。

(III,第40—50行)

这是在黑暗中的灵魂的痛苦呼喊。《失乐园》风格上的优点之一正在常有这类插曲，在史诗大体裁中有若干类小体裁，在叙事中有回忆、自白、感叹、呼吁等等富于个人色彩的抒情体，使作品免于单调，大大丰富了内容。

等到人类始祖亚当和夏娃在第四章里出现，不仅伊甸园的一切景物都沐浴在阳光之中，史诗的语言也带上了一种新的情调——不再是金鼓铁甲之声，不再是天堂里上帝与耶稣的严肃对话，而是人间的多情话语。夏娃的言词更是温柔：

同你谈着话，我全忘了时间。
时辰和时辰的改变，一样叫我喜欢。
早晨的空气好甜，刚升的晨光好甜，
最初的鸟歌多好听！太阳带来愉快，
当它刚在这可爱的大地上洒下金光，
照亮了草、树、果子、花朵，
只见一片露水晶莹！潇潇细雨过后，
丰饶的大地喷着香气；甜蜜的黄昏
带着谢意来临，接着安静的夜晚
降下，这里鸟在低唱，那里月光似水，
天上闪着宝石，全是伴月的星星。
但是早晨的空气也好，鸟的欢歌
也好，可爱的大地上刚升的太阳
也好，带露的草、果、花朵也好，
雨后大地的芳香也好，温柔的黄昏
也好，安静的夜晚和低唱的鸟，
游行的月亮和闪亮的星光也好，
没有你，什么也不甜蜜。

（Ⅳ，第 639—656 行）

生的欢乐，夫妻之间的爱情，夏娃的天真和多情，不能写得更动人了。然而这段诗又是高度艺术的制成品。后七行浑成一整个长句，意思要等最后才完全道出，于是“甜蜜”一词得到了最大的强调。另一方面，这又是古典主义的艺术结晶。描写典型化，大方，合度，新鲜中有庄重，符合夏娃的身份。

对于这样一位夏娃，亚当是有充分感应的。第二天清晨，他轻声唤醒她：

醒来，
我最美的，我的伴侣，最近的收获，
天堂的最好礼物，我永远新鲜的喜悦，
醒来，晨光在照耀，新鲜的田野
在叫唤。一早晨都不够让我们注视
庄稼如何生长，香橼如何开放，
没药因何落下，香油因何流出，
大自然如何涂上彩色，蜜蜂如何
停在花上吮吸甜汁。

（V，第 17—25 行）

这便完全是《圣经·雅歌》的境界了。

等到好奇的夏娃经不住扮作毒蛇的撒旦的诱惑，摘下智慧树上的果子来吃，并要亚当也吃了之后，也就是大错铸成，“大地感到伤害”而一震的时候，两人免不了像后世夫妇一样互相埋怨起来，史诗的情调也现实化而低落了，然而接着亚当却坚强起来，宁愿以后会遭遇死亡而不抛弃夏娃。夏娃的心情——像所有后世善良妇女在同样的灾难面前的心情一样——更是清醒而沉着，无所畏惧地把一切都给了所爱的人：

你从何处来，将到何处去，我全知道。

.....

只管带我走吧，
我不会拖延的；与你同行，
等于同住此地；无你而住此地，
却如身无奈而心前行；你对我是
天底下一切事物，一切地方，
怪只怪我任性犯了罪，你才被赶出此地。
但我将从此地带了确实的安慰离开：
虽然一切由我而失，我却有幸，
无行而承天恩，能凭
未来的子孙将一切恢复。

(Ⅺ，第 610、614—623 行)

对于她，亚当所在处就是天堂；此处不留人，她与亚当就到人世间再图发展。她是真挚的，又是现实的，于是两人离去伊甸园之行，也是悲戚中带有希望：

我们的母亲夏娃如此说，亚当听了
也高兴，来不及回答，因为就在身边
站着大天神，而从另一个山头直到
他们的预定点，披着闪亮衣裳的
小天使们不断飞降；地面上有晚雾
从河流升起，在沼泽上飘忽而过，
有如流星滑行，过一会
又紧绕回家的劳作者脚跟
落地成泥。前面空中有一物腾越而进，
那是上帝之剑在挥舞，亮如流星，
灼热逼人，放出阵阵热浪，

宛如搬来了利比亚沙漠，
使润湿的空气一下变成干燥；
这时候急匆匆的天使一边一个
挽住了还在留连的我们祖先，
带他们直奔东天门，走下山岗，落到
下面的平原，然后他们消失了。
夫妻俩向后一看，看清了
天堂的东面，原是他们的安乐园，
现在却被那条闪亮的光带封住，
大门紧闭，门上怪脸狰狞，刀剑如炬。
他们流下了泪，但不久擦干了：
全世界躺在他们面前，任凭他们去挑选
住的地方，有上苍在前引导。
两人手挽着手，慢步绕行
孤零零地穿过了伊甸园。

（Ⅺ，第 624—649 行）

这是全部史诗的结束，也是人类世间生活的开始。“全世界躺在他们面前”，生命将延续下去。

我们已略览这部史诗的瑰丽与深刻——这样的杰作是罕见的。

然而它也引起过不少争论，争论的影响还超出本诗而涉及对文学全局的看法。简单说来，争论围绕三个问题：1. 主题；2. 语言；3. 对后世的影响。

主题：作者说要“阐释上帝之道”，意思是说明上帝为什么要将亚当夏娃逐出伊甸园。应该说，大的道理是说清楚了，即为了他们违禁吃了智慧之果。然而这样做的时候，上帝却并不得到我们的爱戴。他不可亲。也许上帝本来就不要人亲他，但这样一来，我

们的同情落到了别人身上。由于弥尔顿把撒旦写得有声有色,有人就感到他是史诗的英雄,而弥尔顿“属于魔鬼一党而不自知”。这是19世纪诗人布莱克的话,引起了许多人的共鸣。但是撒旦却有一个转变过程。在前二章他确是一个叱咤风云的英雄,他的不屈的斗志里也灌注着弥尔顿的革命精神,但是后来他决定用诡计来报仇,而且化成了一条毒蛇,他就变得猥琐了。这时候弥尔顿也就只是根据《圣经》的已定情节行事而不再寄以同情了。因此,我们也许可以说:史诗的真正英雄是人类。是人类的出现使得原来显得辽远的故事变得活跃起来的。人类的复杂性和现实性丰富了史诗的内涵,尤其是夏娃的温柔和实践精神带来了天堂和地狱都缺乏的生气。伊甸园因她而失,自是她的弱点所致,但这也增加了史诗的悲剧感,使它更加深刻。

创造了这样一对夫妇,有血有肉,情感丰富,有长处和弱点,经过了大劫大难而愈见其可尊与可爱,不能不说这是史诗作者弥尔顿最大的成功。

语言:弥尔顿喜用大字僻词,句子也常是拉丁文式的,喜用颠倒结构(例如“Him who disobeys/Me disobeys”——V,第611—612行),再加上典故过多,因此自来都有读者感到难读,认为他写得僵硬。确实,弥尔顿写的是庄严体,与口语体是迥然不同的。19世纪的浪漫派诗人济慈一度受弥尔顿的影响,后来为了摆脱它,另走一路,曾说“他之生即我之死”。到了20世纪,又有现代派诗人艾略特把弥尔顿同玄学派诗人多恩比较,认为后者的语言是有活生生的感觉的,而弥尔顿的则与感觉脱节。这个“感觉脱节”说虽然受到学者们的反对,后来艾略特本人也修改了此说,但曾轰动一时,以致另一个批评家李维斯说:“把弥尔顿拉下马并不费力。”

这些话说得过早了,弥尔顿仍然屹立。人们越是将他多读,特别是拿到口上来朗读,就越感他不仅主题伟大,语言艺术上也精湛无比。他不是不会用简单词,从上面举出的诗句实例,尽管通过翻译是隔了一层,也可看出他能写得平易、亲切。《失乐园》并非只有

一种体裁、一种语言，夏娃的谈吐同撒旦的狂言就属于二种不同层次的语言。这些层次的存在，一如史诗的大体裁里包含了抒情等等的小体裁，正是使得《失乐园》丰富多彩的因素。当然，总的说来，弥尔顿确是致力于写得庄严、高昂、壮丽，为此他不仅运用多音节词，而且构筑长长的诗段，在音韵上造成管乐奏鸣的效果，而这一切都是为了一个目的，即由于他咏的是“一切诗文都未涉及的事理”（《献词》），他要追求一种“足以相称的风格”（Ⅸ，第20行）。

在这样做的时候，他不仅是完全自觉的，而且是有所恃的，因为他受过绝好的古典主义的教育，再加上大学毕业以后在家园的五年广泛阅读，他掌握了一个人文主义者所能有的全部艺术本领，如今碰上了这样一个伟大的主题，正是他感情所寄，对于利用什么诗体也作了选择，于是全力以赴，苦心构筑，结果《失乐园》不仅打动我们的灵魂，而且使我们对它艺术上的精美也惊奇不已。

如果想到弥尔顿是在什么情况下创作此诗，我们的惊奇之感就会更难抑制了。他在本诗的第七章之首的献歌里插入了一段话，形容他此时的心情：

站在地球上，不再狂喜在天国，
我可以更安心地歌唱，用凡人的声音
既不嘶哑，也不沉默，虽然我已落入厄运，
虽然厄运当头，听着恶言，
身在黑暗中，各种危险包围着我，
无边寂寞……

（Ⅶ，第23—28行）

受着迫害，双目全盲，靠妻女门生帮助才能把他读出的诗句记录下来，日复一日地撑过这样的日子，终于完成这部杰作，这是何等的毅力！而全诗结构匀称，一万多行而前后呼应，井然有序，细节又都处理得那样精当，这又是何等的功力！是他的清教徒的热诚使

他能够坚持下来,是他的人文主义的艺术修养使他能够完善一切,这两者的结合才产生了《失乐园》这部巨制。

影响:《失乐园》于1667年出版后,1674年、1688年两次重版,1732年出了一个附有全部注释的学术版,以后各种版本陆续出现,20世纪30年代哥伦比亚大学出版了18卷的《弥尔顿全集》,此后又有各种版本,至今不断。这就说明:弥尔顿是一直有读者的。

评论方面,简单说就是,18世纪艾狄生、蒲柏等人十分推重弥尔顿,但约翰逊博士却称弥尔顿为“乖戾刻毒的共和派,忌恨伟绩,妄求独立,倨傲无束,妄自尊大,蔑视高明”(《英国诗人传:弥尔顿》),主要是攻击他的政治。19世纪初年,浪漫派诗人如布莱克、华兹华斯和雪莱都高度评价弥尔顿,所歌颂的正是他的民主精神;济慈虽有上引决绝之语,实际上仍深受弥尔顿影响,而且还在书信中不止一次说过“《失乐园》越来越神奇了”。世纪后半,精研音律的丁尼生特别崇拜弥尔顿,称之为“口吐雄音的新的乐曲的创造者”。20世纪,弥尔顿的名誉有了一个大的起伏。30年代至50年代,庞德、艾略特、李维斯等人纷纷起来贬低弥尔顿,最有影响的是上面提到过的艾略特的“感觉脱节”说。艾略特还进而说弥尔顿像“中国长城”一样阻隔了诗与感觉的结合,从而使17世纪后半叶整个英国诗坛也出现了“感觉脱节”。这是怪罪弥尔顿把后来的诗人都引上了错路,要靠现代派重新提倡玄学派和口语体诗才能纠正过来,其用意是在重写文学史,把弥尔顿、雪莱等民主诗人除名。这一论调受到了学者们的驳斥。他们对弥尔顿的思想所见不同,但对他的诗艺一致推崇,连他的语言风格也发掘出许多新的优点。70年代又有美国学者(培特与勃鲁姆)将弥尔顿的巨大影响看作是“过去的负担”,认为他的成就限制了后来诗人发挥才能,但是这时对弥尔顿的争论高潮已经过去,他们的议论并未引起学院外人多大注意,倒是牛津学者克利斯多弗·希尔的《弥尔顿与英国革命》(1977)一书从马克思主义出发,对于诗人的社会和政治思想作了

新的阐发,特别是确立了他同当代激进思想包括处于地下的“第三种文化”的密切关系,证明他不只是一个读古希腊罗马著作的人文主义者,还是一个关心和吸收新思潮的思想家。

当今的情况是:《失乐园》作为英国文学中最主要名著之一的地位已经完全恢复,关于它的主题和诗艺的阐发和争论则将继续下去。

五

在他生命的晚年,弥尔顿还写了两部大作品,即《复乐园》与《力士参孙》,两者都出版于1671年。

《复乐园》写的是耶稣挫败了撒旦的种种诱惑,使他在成功地诱惑了夏娃之后终于遭到失败,这样人类就可以赎罪而重新升入天堂,也就是恢复了乐园。

全诗的结构是一场大辩论,耶稣与撒旦不断辩论,自始至终,贯穿四章。耶稣孤身一人呆在沙漠里,撒旦先诱之以盛宴,不成又动之以财富、权力、荣誉等等,都失败了,接着要他上高山俯瞰罗马,劝他登上皇帝宝座,耶稣也无动于衷,最后撒旦又同他一起俯瞰了雅典,用希腊文明去打动他,不料耶稣说:

从上天,
从光的源泉得到光的人,
不需另外的教义,即使是真的,
何况这些是假的,不过幻梦而已,
不过猜测,妄想,没有坚实基础。
这些人中最有智慧的曾申明
他只知一点,即他无知。

(IV, 第288—294行)

这最后提到的人指苏格拉底。他如此,余子更不足论了:

饱读诗书而本人浅薄,
粗陋,妄信,把玩具和琐物
当作精品,其实一钱不值,
犹如儿童在海滩捡的石子。

(IV,第 327—330 行)

就连希腊的文学艺术也有缺点:

如果我在公余要找
乐曲和诗歌自娱,
最能给我安慰的,
都在我们自己的语言之中。

(IV,第 331—334 行)

这番话出自喜爱古典文明的弥尔顿笔下有点出人意外,其实正可表明:他永远把《圣经》置于一切之上,把希伯莱的文学艺术置于希腊罗马的古典之上。

实际上,《复乐园》可称为对《圣经》的阐释,不仅主要情节来自《圣经》,语言上也像《圣经》那样朴素,只有几处形容东方异域的段落仍有一连串古代地名形成一种多音节的奏鸣。它缺乏《失乐园》的华美和气概,叙述只在一个平面进行,很少戏剧性的大起大落,因此欣赏的人也较少。但它自有一种宁静,辩论也写得深入,对于要理解弥尔顿如何领会基督教教义的人更是不可不读的。

《力士参孙》则是另一回事。它是一个希腊式的古典悲剧,有歌队,不分幕,许多事不在台上演出,而由报信人宣布。剧的英雄是参孙,他是一位力大无比的犹太武士,曾用一根驴骨作武器消灭

了腓力斯一整支部队，但在戏剧开始时，他已被腓力斯人捉住，挖出了眼珠，带着锁链同众多奴隶一起在拉磨劳动。原来他的强大力量来自他的头发，这是上帝嘱他绝不可告人的秘密，可是他经不起他妻子达莱拉——一个腓力斯女人——的诱惑，泄漏了给她，她把他的头发剪掉，从此他落入苦难。首先使他痛苦的是眼盲：

最主要的，

呵，失去了眼睛，这是我最怨的！

处在敌人之间而全盲，比锁链、

黑牢、乞食、衰弱的老年都坏！

.....

呵，黑，黑，黑，外面是大太阳，

而我的眼永远黑了，完全被遮盖了，

断了一切白昼的希望！

（第 66—69, 80—82 行）

歌队同情他的遭遇。参孙在同他们的谈话中，还对犹太人不支持他感到痛心：

如果犹太人那天跟我一起，全民族上前，

现在他们早已占领加沙的碉楼，

不是服侍人而是让人服侍了。

可是腐化了的民族命定要

因自身的恶行而沦为奴隶，

爱奴役胜过自由，宁可

奴役下舒服，不愿为自由辛苦。

（第 265—271 行）

接着舞台上先后来了三个人：参孙的父亲，他正忙于用钱把参孙赎

买回来；参孙的妻子达莱拉，她虽受到参孙的严厉斥责，但还想使他向腓力斯屈膝；一个腓力斯的大力士，是为了想同参孙比武而来察看他的现状的。这些人走后来了一个官员，命令参孙去参加一个腓力斯人的庆神大典，在那里表演武艺。参孙先是拒绝，但后来改变主意，决定前往，于是同歌队告别，说：

别怕，我开始感到
心里有一阵激动，使我想做
一件不寻常的事情。

.....

今天将是我生命里非凡的一天，
会出一件大事，不然就是我的末日。

（第 1381—1383, 1388—1389 行）

以后的事情由报信人宣布：参孙到了庆典现场，用力拉倒了会堂，把来观礼的腓力斯人都压死了，自己也同归于尽。

最后，歌队把参孙之死比作凤凰的自焚与重生。参孙的父亲则说：

来，来，这不是悲悼的时候，
也没有理由悲悼；参孙的结局就像
参孙本人，英勇地结束了
英勇的一生，对敌人作了
充分的报复。

.....

这儿不需流泪，不需啼哭
或捶胸，这儿没有软弱、蔑视、
指摘、怪罪，一切都完美公正，

这样高贵的死只会使我们沉静。

(第 1708—1712, 1721—1724 行)

应该说,我们读者也会同意这个结论的。剧本不愧其所效法的希腊前辈,确实做到了用一个有缺点的英雄的命运引起了我们的“怜悯和恐惧”,对我们的灵魂进行了一次“净化”。

此剧出版于 1671 年,然而关于它的写作时间,学者有不同意见。少数(如美国学者 W. R. 派克^①)认为作于 1646—1647 年间,大多数(包括英国马克思主义历史学家希尔^②)认为作于 1660 年王政复辟之后,是弥尔顿的最后作品。作品本身的情调、风格(全部白体诗,间有押脚韵的小段落)也属后期,其中有些段落带有明显的复辟后色彩,如前面引过的“宁可奴役下舒服,不愿为自由辛苦”(270—271)含有弥尔顿对于那些迎回国王查理二世的政客们的斥责。在这一切之上,还有那对失去眼睛的呼喊,在没有亲身体验之前弥尔顿是不可能写得那样深切、那样痛苦的。

从英国诗史的进程来看,弥尔顿复兴了白体诗,填补了史诗的大空缺,又为十四行诗另辟途径,并写出了成功的希腊式悲剧,把 16 世纪以来英诗的众多优点承继下来并加以发扬,是英国文艺复兴时期的最后一个巨人。

他不仅继往,也开来。把清教主义注入古典人文主义,便是注入了新的因素,使革命者的悲壮歌声响彻英国诗坛更是新事情,英国诗在他的手里没有停顿,没有消弱,而是进入一个更崇高更有乐感的境界了。

① W. R. Parker, *Milton A Biography*, OUP, 1968, pp. 903—917

② Christopher Hill, *Milton and the English Revolution*, Faber, 1977, pp. 481—486

蒲 柏

—

18 世纪英国诗歌的总图景是：世纪前半，新古典主义盛行，诗歌城市化，题材主要是伦敦中上层人们的社交生活，主要的诗体是“英雄双韵体”；在世纪后半，感伤主义出现，诗歌乡村化，题材主要是大自然和大自然中不幸者的纯朴而强烈的感情以及诗人们悲天悯人的感伤情绪，在诗体方面则是古民谣体渐占上风，白体无韵诗也重新抬头。

18 世纪最好的诗有同时期最好的散文的优点：匀称，平衡，理性化，在艺术上加工细腻。但也因此而为诗歌趣味不同的人所不喜，认为根本不是诗。19 世纪诗人兼批评家马修·安诺德就认为这个时代只有好的散文而无好诗，特莱顿与蒲柏所写的诗只是“散文的经典之作”。^① 这是因为他心目中的好诗只有浪漫主义的作品。到了 20 世纪，这一评价被推翻了。也是诗人兼批评家的艾略特认为“18 世纪的诗之所以是诗，部分原因在于它有好的散文的优点”。^② 这是因为作为一个现代主义者，他心目中的好诗都应具有散文化的品质。

两种说法代表了两个不同时代的诗歌趣味，却同样集中于一点，即认为 18 世纪英诗散文化，只是对它的评价悬殊。我们又如何看待这个问题？首先，散文化不足以概括全部 18 世纪英诗，实

① 《诗歌的学习》，《批评论文集、第二集》，伦敦麦克米伦 1927 年版，第 42 页。

② 约翰·海华德编：《艾略特散文选》，企鹅社，1953，第 165 页。

际情况远为复杂,世纪前半与后半就各不相同。其次,散文化本身也有好有坏,在经过了一个过分诗化的时期之后,散文化可以是一个优点。18世纪前半英诗的散文化是继文艺复兴时期过分抒情化的英诗而来,是在前人已把一种诗歌发展到极度之后的另辟途径,而在这样做的时候,诗人们不仅酣畅地表现了他们的时代和社会,而且在艺术上精雕细刻,达到了新的完美境地。

二

这个时期的最大诗人是蒲柏,他也是全部英国诗史上艺术造诣最高的一人。

亚历山大·蒲柏(Alexander Pope, 1688—1744)从小就受厄于两个不利情况:其一,出生在政治上受迫害的天主教家庭,因此不能上大学,也无法担任公职;其二,从小多病,脊骨上有结核病灶,身材矮小(仅4英尺6英寸),畸形,因此对别人的态度特别敏感。然而痛苦的处境却使他格外勤奋,主要靠自学学会了古典语文,很小就会写诗,不断追求艺术完美,后来因翻译荷马史诗得到巨额稿酬而能盖屋建园,过起了乡绅似的生活,成为第一个靠自力跳出贫穷线的职业作家。

他的成名作是《论批评》(1711)。在这首700多行的长诗里,23岁的蒲柏俨然以文学大师自居,纵论了:1.文学批评的重要与高明的批评家如何养成(1—200行);2.批评之十弊及原因(201—559行);3.批评的正确原则与欧洲文学批评史的简要回顾(560—744行)。

如此架势,如此内容,这诗完全可以写得枯燥,理论化,难于吸引读者的。但是在蒲柏手里,它却成了一首有内容、有文采、音调铿锵而多变、充满了令人喜悦的佳段名句的艺术制品。可举论奇思怪喻一段为例:

有的诗人只偏爱奇思怪喻，
巧妙的构思突出于每行诗句。
满足于异想联翩和巧喻堆砌，
那样的作品不恰当也不合适。
整篇诗章遍用金玉铺砌堆成，
借装饰手段掩蔽艺术的无能。
写诗如同作画，似这般怎能描绘
大自然的真实面目和纯朴的妩媚？

真才气是把自然巧打扮，
思想虽常有，说法更圆满。
有的诗篇一看就知道写了真实状况，
因为如实反映了我们脑海中的印象。
平易朴素才能施展机智，豪情奔放，
如同背景晦暗才能使光线格外明亮。
作品里奇思怪喻壅塞并没有好处，
人体的血液过多也会走上死路。

(吕千飞译)

当然，蒲柏是有所本的，不仅内容是西欧古典主义早已确立的准则，就连写诗来论诗这一方式也早有古罗马的贺拉斯、文艺复兴时期意大利的维达和近代17世纪法国的布瓦洛等人示范过了，但蒲柏又不甘心于仅仅做一个模仿者、转述者，而力图写得比这些人更巧妙更艺术，而且他又是针对英国诗坛的情况而言，因此这诗仍然显得清新有力。正如他自己在本诗中所提出的：

真才气是把自然巧打扮，
思想虽常有，说法更圆满。

这是他为“才气”或“巧智”(wit)所下的有名定义，而表现了这种才

气的,首先是蒲柏自己。

上引两行诗的英文原文是:

True Wit is Nature to advantage dress'd,
What oft was thought, but ne'er so well express'd;

所用诗体即是 18 世纪多数英国诗人都用的“英雄双韵体”(the heroic couplet), 蒲柏以外, 艾狄生、斯威夫特、约翰逊等人也都用它。这一诗体古已有之, 乔叟、斯宾塞、马洛等大诗人都用过, 但后来白体无韵诗盛行, 用者少了, 到 17 世纪才由华勒、旦能、德莱顿等人恢复, 经蒲柏的运用而达到最高的艺术境界。它的格律是: 每行五个音步, 每步两个音节, 一轻一重; 两行成一组, 互相押韵, 故称“双韵体”。其好处是整齐优美, 其缺点是这种脚韵安排——两行一韵, 下两行换一韵, 这样两行两行下去, 容易陷于单调、机械。蒲柏的贡献在于: 使它更工整, 又使它更多变化, 特别是在行中停顿点(caesura)的变换上下功夫, 不仅每行之中必有一顿, 而且往往每半行之中也有一顿, 顿的位置不一, 从而增加了各种音节配合与对照的机会; 另一个好处是能将重要的词放在顿前或顿后, 取得额外的强调效果。上引两行中, 第一行 Nature(“自然”)后有一顿, 既可喘一口气, 又强调了此词; 第二行 thought(“想到的”)后一顿, 而行尾 express'd(“表达出来的”)也一顿, 二者在音韵上形成了一郑重一急促的对照。此外在尾韵的选择上, 也有各种变化: 一般用单音节重读词, 但也有用弱读音节为尾的, 即用了所谓“阴韵”(feminine rhyme), 如这两行之尾的 dress'd 与 express'd 就是, 读时须口齿伶俐, 使人感到巧妙, 而这巧妙感又正是意义上“巧打扮”、“更圆满”所要求的效果。这也就是音与义互相增益的一例。

不仅如此, 他还能进一步做到音、形、义三者的结合, 如指出俗流诗人们

And ten low words oft creep in one dull line:

这里用了 10 个单音节词模仿他们的拙劣诗行在迟缓地爬行。又用下面两行:

A needless Alexandrine ends the song
That, like a wounded snake, drags its slow length along.

形容他们无法驾驭六音步体(即一行有 12 个音节的诗体),第二行正是戏仿他们所作,这次一条 12 音节的笨重诗行不仅爬行,而且爬行如蛇了。

除了运用音韵上的各种技巧之外,蒲柏的另一突出长处是文字上极为干净利落。他善于用词,善于把它们放在恰当的位置,笔下经常出现巧对,名句,许多流行到了后世,至今为人引用,这里关于真才气的两行便是一例。此外见诸本诗内外的还可略举几例:

一知半解是危险的事情。

错误人难免,宽恕最可贵。

秩序乃上天第一法则。

天使怕涉足处,笨伯争先涌入。

谁又拿车轮去碾一只蝴蝶?

欲大骂先小捧,明里点头,暗中白眼。

下笔自如乃是艺术,并非侥幸,

正如学了舞才能脚步轻盈。

如果才华动你心,想想逞能的培根——
最聪明、最出色、最卑鄙的一人!

滔滔的特莱顿缺少,或忘了,一条:
最后最高超的艺术在于删掉。

以上所说,还不能曲尽蒲柏“英雄双韵体”之妙,而且随着年岁的增长,他的诗艺也有发展,《论批评》不过是走出了成功的第一步罢了。

三

接着来的是《夺发记》(*The Rape of the Lock*, 1713, 1717)。蒲柏自称它为“一首英雄体滑稽诗篇”,亦即戏仿史诗的滑稽之作。

此诗的起因是:两个天主教家庭因为一件小事结了怨,这小事即是一家的少爷开玩笑,偷剪了另一家小姐的一绺头发,小姐和她家人大怒,不肯罢休,有一个两家的通好请蒲柏写了此诗调和,他小题大作,写成两大阵营斗法的史诗模样,使两家人读了觉得滑稽,事情也就了结了。

诗初作于1713年,仅两章,出版后很得好评。蒲柏得到了鼓励,乃将原诗扩充成为五章,于1717年定稿,与初作最大的分别在于他仿古史诗中常见的文学手法(*machinery*),加上了大批精灵助战。

蒲柏本人完全明了此诗的游戏性质,一上来就写道:

什么可怕的过失能从爱慕中起因,
什么巨大的斗争能在琐碎里产生,

是我所唱——

这样的游戏文章，为什么一代一代的读者喜欢它，以至流传至今？

首先，这是因为蒲柏在这里创造了一件令人眩目的艺术精品。他精雕细刻，把人物写得活跃，把他们所处的环境——从闺房的梳妆台一直到客厅的咖啡桌——写得具体细致，又运用了“文学手法”让那些精灵鬼怪来烘托气氛，于是正当女主角张眼的时候——

贝林达一笑，整个世界开了怀

——就有一名“气精”在预感要有大祸临头。接着是在汉浦登宫的一场斗牌，喝咖啡，正在小姐不注意的时候青年男爵从背后偷偷下手剪发了，情节达到高潮。以后是小姐兴问罪之师，各种角色表态，小姐终于找到机会拿鼻烟抹在男爵脸上，作为报复，而那一绺秀发则高飞天上，成为一颗新星。总体的布局是无懈可击的，而在细节上蒲柏又拿出他的全部技巧，运用各种修辞和音韵效果，把这世界描写得像小姐们心目中的玩具店一样：

With varying vanities, from every part,
They shift the moving toyshop of their heart;
Where wigs with wigs, with sword-knots sword-knots
strive,
Beaux banish beaux, and couches couches drive. ①

(I, 第99—102行)

精巧，闪亮，浮华，端出了一件洛可可式的艺术品。

① 这节诗是不必译也无法译的。读者只看原文便可知其音韵运用之妙。

其次,蒲柏对于这个浮华世界是又羡慕又讽刺的。羡慕,因为他作为一个畸形儿的文士,毕竟是一个局外人;讽刺,则是因为他看得清这个世界里人们的可笑之处。他竭力要写得不至于得罪这场争执中的女方,对于小姐的美是赞语不绝的,然而他也写出:

尽管她用一切艺术掩护,
她的心头藏着一个人间的情夫。

(Ⅲ, 第 143—144 行)

也就是说,在那样的社会里,小姐们是在利用一切机会猎取情人的。关于那位男爵,蒲柏没说一句好话,一上来就写他处心积虑要夺她发:

Resolved to win, he meditates the way,
By force to ravish, or by fraud betray;

(Ⅱ, 第 31—32 行)

决心打胜,他把方法细加考虑,
或用暴力强占,或用诡计偷取;

(Ⅱ, 第 31—32 行)

这里用笔是极重的:force, ravish, fraud, betray, 都是强烈字眼,特别是 ravish 一词实与 rape 同义,而 rape 作为全诗标题,也早已暗含夺发亦即侵犯贞操之意。这在男性中心社会里是妇女经常的遭遇。而等到头发到手,男爵得意洋洋,大夸胜利,并且进而歌颂他所依仗的那副剪刀所代表的暴力:

时间所赦免的,钢铁叫它送了命,
纪念碑同人一样,有逃不掉的恶运。

钢铁能摧毁天神的营造，
把特洛伊的宫殿撞倒，
钢铁能挫败人的得意，
把凯旋门铲平成泥。
又何怪神仙女郎的秀发美丽，
尝到了钢铁难以抵抗的暴力！

（Ⅲ，第 171—178 行）

在十分精练的叙事诗行之中忽然迸发出这一大段对“钢铁”暴力的颂歌，决不能说作者是无意为之的。他是在强调这个所谓文明社会的不文明的一面。

这一点，在此之前蒲柏已对读者有所提醒。在写小姐妆扮完毕，时间已到中午，外面世界上的芸芸众生忙于吃饭的时候，他来了这样一笔：

感到饿了法官们赶紧判罪定案，
倒霉人上了绞架，为了陪审员好吃饭。

（Ⅲ，第 21—22 行）

当然，他看得不够深，明知有阴影，他还是羡慕那个亮晶晶的世界的。英国社会已经开始了一点文明进程，他认为值得珍贵，只希望这个社会中的人能够各安本分，通情达理。在诗的最后，他让一位贵妇出来说话，劝告女士们：

到头来一切荣耀、一切辛苦都成空，
除非是明智保存了美貌的收成；
要使男人们在我们出现于包厢的时候，
赞一声：“请看美而贤惠，道德为首！”

（Ⅴ，第 15—18 行）

而所谓“明智”(good sense)最终是包含了对人世变幻的认识,对一位美丽的女士来说就是认识到红颜易老,自己也总要死去:

一切明眸会像太阳一样下落,
所有金发也会埋在荒土一角。

(V, 第 147—148 行)

以这样的感喟作结,诗篇也就不至于显得过分的轻飘飘了。蒲柏的诗艺是与蒲柏的“明智”相伴而行的。

四

《夺发记》还未扩充,蒲柏就在忙于另外一件大事,即翻译荷马史诗,1715 年开始出书,到 1726 年完成。他译了《伊利亚特》全部和《奥德赛》的一部分,出版后盛销,使他收入大增,得以在乡下置产筑园,从此不愁生活。译文是流利可诵的,但缺乏荷马的气魄和纯朴之美。

蒲柏还化时间编了一部《莎士比亚全集》,书共六卷,于 1725 年出版。蒲柏对于莎翁的喜爱是不成问题的,然而他不是一个有训练的莎学者,因此书上有不少缺点,出版后遭到非议。有一个莎学者路易士·蒂博德写了《恢复莎士比亚的本来面目》(1726)一文,就是集中批评此书的,使蒲柏十分气恼,为了报复,乃把他写进一本讽刺伦敦格洛勃街的蹩脚文人和书商的作品,名曰《群愚史诗》(*The Dunciad*),并以他为“群愚之王”。《群愚史诗》是蒲柏苦心经营的主要作品之一,但它的包含重大变化的增订本要到 1743 年才出版,所以我们留待以后再谈。

尽管有不少人事纠纷,这一段时期却是蒲柏创作上的丰收季节。

成品之一是一部长篇哲学诗,名曰《人伦》(*Essay on Man*,

1733—1734)。它由四封诗札组成,从宇宙一直谈到人性、人类社会、道德和人的快乐,其中心思想是柏拉图的“伟大的生存之链”(The Great Chain of Being)。宇宙万物在此链中各有位置,这是上帝的总安排,人则处于天使与野兽之间。蒲柏认为人只有安于这个位置,才能快乐。不幸的是,人却常因视界窄狭,只见邪恶;其实应该坚信上帝,学着看远看全,就会发现一切都是合理的:

整个自然都是艺术,不过你不领悟;
一切偶然都是规定,只是你没看清;
一切不协,是你不理解的和谐;
一切局部的祸,乃是全体的福;
人恨高傲,乃恨理智走错了道。
分明有一条真理:凡存在都合理。

(一札,第 289—294 行)

蒲柏说的道理并不深奥,后人有所谓“浅薄的乐观主义”的,但是读者们记住了这些有点辩证意味的卓越诗行,而其结语——“凡存在都合理”——更是被一再引用,变成了对现存秩序的最简洁的肯定语。

他劝人要“知己”,也说得爽脆,机智:

先了解自己吧,且莫狂妄地窥测上帝,
人类的研究对象应该是人自己。
他愚昧地聪明,拙劣地伟大,
位于中间状态的狭窄地岬:
他要怀疑一切,可是又知识过多,
他要坚毅奋发,可是又意志薄弱,
他悬挂中间,出处行藏,犹豫不定,
犹豫不定,是自视为神灵,还是畜生;

犹豫不定，是要灵魂，还是要肉体，
生来要死，依靠理性反而错误不已；
想的过多，想的过少，结果相同，
思想的道理都是同样的愚昧荒謬：
思想和感情，一切都庞杂混乱，
他仍放纵滥用，或先放纵而后收敛；
他生就的半要升天，半要入地；
既是万物之主，又受万物奴役；
他是真理的惟一裁判，又不断错误迷离，
他是世上的荣耀、世上的笑柄、世上的谜。

（二札，第1—18行，吕千飞译）

用诗来谈哲学而谈得如此娓娓动听，蒲柏在这里也解决了一个关键性的艺术问题。在《人论》的前言《告读者》里，他谈到了他写此诗的困难和解决办法：

我本可用散文来写，但我用了诗，还押了韵，是出于两个原因。一个是原理、箴言、格言之类用诗写更易打动读者，更能使他看了不忘。另一个原因是，我发现我用诗能比用散文写得更简练。有一点是肯定的，即讲道理或教训人要能做到有力而又文雅，文字非简练不可。在这里我如不简练，则容易细节谈得过多，显得枯燥，啰嗦；或者过分诗化，过分修饰，以至不够清楚，不够精确，常要打断说理的连贯性。（着重点原有）

简练：这确是蒲柏诗作的一大特色。什么话出现在他笔下，总是干净利落。这是用了极大苦功才做到的。正因他有这种功夫，我们才总是被他的妙句所吸引，吸引了又长远不忘。

但是这里还有一个体裁问题需要注意，即他把这种简练的双

韵体诗行运用到了一个新领域,即诗札(epistle)。用诗来写信当然也是古已有之的,到了蒲柏当世的18世纪英国又大兴起来。蒲柏的后期作品,几乎都是诗札。他为什么独独钟情于这个体裁?因为他看出:用这个体裁他可以同朋友们谈论大小问题,而他的双韵体除了简练,还另有一个特点,即口语化,正适合作为文人雅士间进行社交谈话的工具。而且这两者——简练与口语化——是可以互为补益的。简练而能口语化,则不至于过分紧缩,局促;口语而又简练,则能有谈话的流畅与生动,而又去其芜杂与凌乱。两者合起来,可以做到蒲柏在上面这段引文里所要求的,有力与文雅。

五

蒲柏后期的诗札可以分为两类:一类是“道德论”四篇(1731—1735),是针对社会道德的(如男、女的性格和财富的运用);另一类“仿贺拉斯诗札”多篇,是为蒲柏自己的品格辩护,谈到个人的事更多,笔调也更放松。但是不论何类,都有好诗,其特色依然是以高度艺术性的文明谈话来议论作为社会动物的人,口气中总有一点嘲讽,有的则是入木三分的讥刺。

仿贺拉斯各札中有一篇是专门论诗与诗艺的,即《致奥古斯都》(*To Augustus*, 1737)。奥古斯都是罗马帝国开国皇帝,统治时期罗马不仅武力强大,文学上也鼎盛繁荣,拥有维吉尔、奥维德与贺拉斯等大作家,蒲柏写此诗献给英王乔治二世,把他比作奥古斯都,也就把当时的英国诗坛比作处于第二个奥古斯都时期。这点他在诗的前言“告读者”(Advertisement)中是说清楚了的。受他的影响,后世的文学史家也有就用“奥古斯都时期文学”来称呼18世纪前半英国文学的。

诗篇本身论述英国诗歌的成就,从乔叟和斯凯尔顿说起,一直说到当代,重要的诗人——斯宾塞、莎士比亚、本·琼生、特莱顿等——都有所论及,但以近人为主,因为蒲柏不赞成重古轻今,他

一上来就讽刺了这种习惯,说:

作家如古钱,越老价越高,
世人只看铜锈,不问金子多少。

(第 35—36 行)

许多伟大诗人在世时并不受到尊敬,而是等他身后才纷纷有人赞颂。其实古诗人也各有高下,并非一切高明。他们共同的毛病在于尚有“当地乡野气”(Our rustic vein),不够文明,只是到了不久以前,才开始讲究雅正:

疲惫的民族从内战喘了口气,
才迟迟地讲究文章的整齐。

(第 272—273 行)

于是才出现了艾狄生和斯威夫特那样的大作家。特别是斯威夫特,本是蒲柏的好友,在这里得到了这样的评价:

让爱尔兰谈才智怎样支持了大业,
怎样提供了法律,促进了贸易;
对斯威夫特要把感激的诗句刻碑:
“人权遭朝廷践踏,仗诗人护卫。”

(第 221—224 行)

这首诗可以当作一篇微缩的英国诗史来读,但是蒲柏还另有深意。把乔治二世比作奥古斯都并不切合,前者并无后者的赫赫武功,但在一点上却是相似的,即两者都不重视诗人。蒲柏在前言里指出:贺拉斯的原作“也是针对奥古斯都大帝本人的,由于他认为诗人们对于政府没有用处”。同样,蒲柏此诗也针对英国朝野都

有的“诗无用论”加以辩驳。他承认人们有此想法首先得怪某些诗人们自己,因为:

我们诗人是(根据一个诗人的自估,)
全体人类中最怪的动物。

(第 358—359 行)

他们不识时务,不知轻重,互相争吵,特别在戏剧界里大出其丑。但是要把“韵客”同真正的诗人分开来。斯威夫特的例子,就证明诗人们可以大有用于国家。诗本身可以有益于教化,有助于宗教(“天堂可以靠诗歌的激动赢得”——第 240 行),深刻震撼人的灵魂(第 342—347 行,这里蒲柏几乎是在替后世的浪漫主义诗人立言),也可以歌颂帝王的功业,例如乔治二世本人的武功,“使得亚细亚的暴君们在您的御座前战栗”(第 403 行),但是到此蒲柏突然来了一个倒笔:

可惜的是,陛下鄙弃的韵文

(第 404 行)

这样蒲柏也就同贺拉斯一样,点明了他这篇作品也是对君王本人而发,以歌颂为名,实际上是大胆的讽刺。

后期诗札之中,最受人称道的是《致阿巴思诺特医生书》(*Epistle to Dr. Arbuthnot*, 1735)。阿巴思诺特医生曾任女王安妮的御医,但又性喜文学,与蒲柏、斯威夫特、盖依等人结交,组成了一个“斯克里布莱拉斯俱乐部”。他们在政治上都倾向托雷党,对当时主政的辉格党不满,常在一起讥刺时政。到 30 年代之中,阿巴思诺特病重,写了一封信给蒲柏,鼓励他继续用诗同社会上的恶势力作战。蒲柏此诗就是对他来信的回答。

因为是面对一位关心他而又志同道合的老朋友,蒲柏此诗写

得亲切、坦率。在形式上,他用了对话体,主要的发言者是诗人自己,但医生也经常插话或提问,例如:

A. Good friend, forbear! you deal in dangerous thing.
I'd never name queens, ministers, or kings;
Keep close to ears, and those let asses prick;
'Tis nothing—P. Nothing? If they bite and kick?
.....

(第 75—78 行)

这时 A. 是阿巴思诺特, P. 是蒲柏本人, 这样一来一往的对话贯穿全诗, 全诗文字的口语化也相应地达到一个新的程度, 一上来就是这样几行:

P. Shut, shut the door, good John! (fatigued, I said),
Tie up the knocker, say I'm sick, I'm dead.

(第 1—2 行)

几曾见过一首古诗用这样跳跃式的口语开始? 几乎是在阅读剧本台词了。

用了这样精粹而有乐感的口语, 蒲柏在这首诗里谈他自己在社会和文坛上的遭遇, 有不少自传式的表白, 例如:

缪斯宽慰的不是妻子, 只是友人,
伴我度过了长年多病的此生,

(第 131—132 行)

这里面是有感慨和痛苦的, 也使得我们读者更加了解和同情这位诗人。

是的,他需要了解,因为人们总有一个印象,即蒲柏不易相处,常因小事与人结怨,因此受到的攻击也多。蒲柏的辩解是:他本与世无争,所以初入文坛,“诗律和谐”(“Soft were my numbers”—L. 147),只写风月,并不得罪任何人。后来之所以变化,是因为他不合某些人的胃口,如学究们嫌他不够注意学问小节,另外一些人希望他赞扬而不得(“谁能猜出……每个人自己心理的秘密标准?”——第 176 行),还有就只能怪某些人妒忌,多疑,或者性格上的别的毛病了。为了说明后者,他用诗笔画了三幅“肖相”,其中一幅(Bufo)是一类附庸风雅而趣味低劣的贵族人士的共同典型,两幅是真人,即艾狄生(此处用假名 Atticus)和哈威勋爵(假名 Sporus)。

这三幅画像都是有名的讽刺之作。我们这里不谈 Bufo,只谈哈威和艾狄生。

蒲柏用不同方法对待二人。哈威是王后宠臣,出入后宫,传谣言、出坏着,不久前写了一诗恶毒攻击蒲柏,蒲柏在此乃直接痛斥:

A. 什么,那个穿绸的家伙,
司包勒斯,那驴奶凝成的一小垛?
唉,讽刺和理性岂能把他触动,
碾蝴蝶又何必用车轮?
P. 一个小指就弹走这只金翅的臭虫,
这个涂脂抹粉,又臭又毒的泥人……

(第 305—310 行)

着重点在其人之猥琐,不堪,用了不少令人生厌的比喻(“驴奶”,“臭虫”,“又臭又毒的泥人”),而“碾蝴蝶又何必用车轮”则又充分表达了对这个花花公子的轻蔑。诗写得痛快,但是没有多少曲折。

对待艾狄生写法不同。这一段全文如下:

安息吧，以上诸君！但，有否这样的人：
借灵感发扬天才，赢得美誉传闻。
不但艺广才多，而且精通媚人之术，
天生的文采、谈锋，和安详的风度。
此等人一旦称心如愿，独揽皇权，
可会像土耳其苏丹把亲王手足杀完？
他对人阳里不屑一顾，背里妒羨向往，
自己走捷径起家，却恨别人这样伎俩。
要大骂先小捧，明里点头，暗中白眼，
自己不肯讽刺，却教唆别人讥讪。
想伤害人，又不敢亲自动手出击，
心中不满只暗地示意，吞吐迟疑。
该责怪或是该赞扬，都不肯开口，
真是胆小的敌人，多疑的朋友。
他连傻瓜也害怕，受谄谀者包围，
往往空口许愿，却从无半点实惠。
好像是加图操纵着手下党羽一撮，
安坐着欣赏别人对自己歌功颂德。
机灵鬼，纨绔子吹捧他是字字珠玑，
个个欢喜赞叹，带着满脸蠢相可掬。
如果真有这样一个人，谁能不捧腹大笑？
如果他就是艾提卡斯，谁能不掩泣悲号？

（第 193—214 行，吕千飞 译）

艾狄生是当时的文坛领袖（悲剧家，评论家，小品文大家，《旁观者》周刊的主编），又是朝臣，部长，辉格党政府所重用的政客。蒲柏同他原是朋友，一度还是他圈子里的人，后来因为政见不同而疏远。两人结怨的原因，则在于艾狄生和他的亲信批评过蒲柏译的荷马史诗，还暗中设法使另一译本出版同他唱对台戏。蒲柏在

此没有用正面攻击的办法,而是侧重讽刺他的伪善,忌才,阴阳两面,对人口惠而实不至,结成小集团把持文坛,等等,然而表面上他又一切正确,叫人抓不住错处。蒲柏在此段的开始赞扬了艾狄生的才华,整段讽刺也没有一语贬低艾狄生的作品,在最后又以两个问题传达了一种惋惜心情,表示这不是私人意气之争,但这样一来也就更使艾狄生无所逃于天地之间——何止艾狄生一个,而是包括了一切像艾狄生、有类似行径的人!此诗的成功就在于他把艾狄生典型化了,以至今天我们不知艾狄生的人读到“要大骂先小捧,明里点头,暗中白眼/自己不肯讽刺,却教唆别人讥讽/……胆小的敌人,多疑的朋友”等等对照整齐的卓越诗行,都会觉得太像某个熟人了。这就使此诗从当时当地的实人实事超脱出来,变成后世都能领悟和欣赏的不朽名篇了。

六

蒲柏喜欢把自己写成是被动应付敌人的无辜者,其实他也是有主动出击的时候的,而《群愚史诗》更是他对敌人发动的总攻击。

关于此诗的起因,我们已在前面谈过。1728年他出版了此诗三卷,是以莎学者蒂博德为“群愚之王”的。1729年又出版《群愚史诗集注本》,增加了的大量脚注与附录之类,这固是为了故意模仿蒂博德等人的编书体例,讥笑他们的学院气,也因为可以乘机点明诗中人物和事件何所指,加深讽刺的效果。13年之后,他增写了一卷,以《新群愚史诗》(1742)为名出版。次年他又把前后四卷合在一起,经过修订重新出版全书,仍名《群愚史诗》(*The Dunciad*, 1743)。

这部全集同1728年所出三卷有很大不同,不仅增加了第四卷,而且把书中主角由蒂博德改为考莱·锡伯。这一变化扩大了书的意义,因为蒂博德不过是一学究(而且是一不错的学究,他对于莎剧文本的校勘,如把《亨利五世》2幕3场16行福斯塔夫临终说

的“a table of green fields”订正为“’a babbled of green fields”是至今有名的),而锡伯是当时御封的桂冠诗人,不仅有名于文坛和戏剧界,而且同名公贵族来往。以他为主角就使讽刺的范围越出书商和文人圈子,而进入政界、教育界、宗教界等等,也就是以全社会为目标了。

史诗的中心情节依照维吉尔的《埃涅阿斯记》——这也是蒲柏爱用的新古典主义手法之一——写一次大迁移,即“沉闷女神”把她的统治中心从伦敦东区(商业区,穷文人聚居的格洛勃街在内)移到西区(即朝廷、政府所在、名公大人所住的韦斯敏司特一带)。对于“沉闷”(Dullness)一词,蒲柏本人在1743年订正版卷首加注说明如下:

此处“沉闷”一词不可仅仅狭窄地理解为愚笨,而应扩大其意义,包括一切理解迟钝,短视,对事物了解不全。根据诗人自言,它也包括用功,下力,以及一定程度的活跃和大胆;作为一个统制性的原则,它不是消极无力的,而是能把理解力颠倒,造成一种混乱和糊涂的心境。这一点读者应在读此全诗时始终记住,否则他会低估许多人物的重要性,弄错诗人的意图。

换言之,“沉闷”是有进攻能力的,富于侵略性的,它是一股反理性、反文明的恶势力,志在吞并整个英国社会。

蒲柏对此的认识也是逐渐深化的。原先,他讨厌的是格洛勃街上的某些不肖文人与书商,这当中也确有个人意气用事的地方,但是冲突是不可避免的,一个想要靠写书独立生活的职业作家第一次出现于英国社会,哪能不遭遇各种旧势力的阻碍?加上在托利、辉格两大政党之争中,蒲柏同斯威夫特一样是先曾为辉格党效劳而后再转向托利,也就增加了敌人。辉格党代表新兴工商业者的利益,不仅主宰了政府,而且在首相华尔波的长期统治下,投机

大兴,贿赂横行,资本主义的价值标准占了上风。这种社会风气正是蒲柏、斯威夫特、盖依等斯克里布莱拉斯俱乐部诸友所反对的,只不过他们大都是文人,所以反对的方式也就主要通过文学。斯威夫特写了《格里弗游记》(1726),盖依写了《乞丐的歌剧》(1728),蒲柏写了《群愚史诗》头三卷(1728),都在同时,都是讽刺英国社会的作品。现在盖依已穷困死去,斯威夫特孤居爱尔兰,已到不能自理生活的暮年,蒲柏独力奋战,把《群愚史诗》扩充,修订,对群愚王国作了最后的一击。

但他的心情是沉重的,写《人论》时候的乐观主义已经移位于难以排遣的悲观主义。第四卷一开始,他就写“沉闷女神”已经到达西区,一群一群的人出来欢迎她,其中有教育界、科学界、哲学界、宗教界、曾去欧洲大陆游学的纨绔子弟、各色闲人、怪人等等。他们的言行都代表理性的颠倒,但女神对他们各有慰词,最后又把他们集中起来,颁发名号和学位,并吩咐他们去“把理论付诸实践”:

我的一切命令都容易、简短、充分:

孩子们!要骄傲,自私,沉闷!

(第 581—582 行)

她特别提到了一人:

大胆的儿子还可更向上升,
在我的册上添加国王的英名;
他感到王爷们不过是凡物,
为首相而生,犹如主必有奴;
最高的统领!把三个国家执掌,
结成一个伟大的群愚之邦!

(第 599—604 行)

这在当时读者，一看就知道是针对首相罗伯特·华尔波的。说了这番话，“沉闷女神”忽然感到疲倦，打了一个大呵欠，她这一呵欠影响了全部自然界和全部人类，教会、议会、政府、外交界、陆海军等等，顿时天昏地黑，人人神志不清。

于是作者开列一张单子，总结了人类社会进入黑夜意味着什么，其关键的几行是：

想像力的金色彩云腐烂了，
幻变的彩虹全部死掉，
才智徒然射出短暂的焰火，
陨石下跌，一闪即没。

（第 631—634 行）

用了稍带浪漫主义色彩的诗行，蒲柏表明：“沉闷女神”要消灭一切色彩和活力，是一切精神上好东西的死敌，特别不容想像力和才智，而人如果缺少了两者，整个存在还有什么意义？

最后，“沉闷女神”的胜利上升为宇宙的灾难：

瞧！你可怕的统治，混沌已经复现，
光灭了，创造力脱离了语言：
紊乱之魔伸手降下了幕帐，
普遍的黑暗乃把一切埋葬。

（IV，第 653—656 行）

这一段结语是写得极有气势的。经过十几年的辛苦经营，终于最后续成了全诗，蒲柏显然是把胸中的义愤到此也一泻而尽了。

七

蒲柏在出版了《群愚史诗》扩大版后,仅一年就去世。最后他在写一部叫做《勃鲁都斯》(*Brutus*)的史诗,但只写了八行就病倒不起了。

蒲柏还写了大量其它作品,如描写家乡风景的《温莎森林》,也有哀艳的咏爱情之作,如《哀洛伊斯致阿贝拉》和《纪念一个不幸女士的哀歌》,以及大量的箴言诗之类,其中也有不少佳作,但是最能代表他的诗是前面所述各诗。

这些诗都是用英雄双韵体写的。这一诗体在他的手上达到最高的完美。他用它来论文,叙事,谈哲学,谈人生,讽刺社会,讥评朝政,都能做到“精练”,做到“既有力,又文雅”——这些都是他自己掲悬的目标,不仅都达到了,而且他还在过程中发展了一种明澈的口语风格。他最好的诗句可以全行都是最简单的单音词,其中一个大字难字也没有,同时一个芜词一个多余的形容词之类也没有,全是精粹的本质语言,而又韵律动人,意义深远。这是一种文明的诗。用了它,蒲柏使英诗少些村气野气,多些“雅正”,重归欧洲古典文学的大传统;用了它,他使诗歌更多地为英国社会的文明进程服务,成为反对社会上一切不文明的恶势力的武器。

双韵体不过是十个音节、互相押韵的两行诗形成的小小范围,其中竟包含着如此广大丰富的世界!这是蒲柏的胜利,在18世纪上半的英国文坛上是绝对的胜利。

对于后世读者,蒲柏却是一种考验。且不说他诗中过多的真人实事需要注释——这是一切讽刺文学都遭遇的难题——就连他这类社交谈话诗算不算诗都构成问题。英国抒情诗的成就太大了,后来浪漫派诗又风靡一时,多数读者的诗歌趣味是在他们的影响下形成的,所以而有安诺德的“散文化”之讥。但是如果我们把诗歌的范围扩大,多读读抒情诗以外的诗,我们就会惊喜地发现,

诗歌原来也可以用作朋友之间的社交工具,像蒲柏所作更是一种文明的享受!事实上,后世也还有十分欣赏蒲柏的真正知音的。就在浪漫派内部,拜伦是一直喜爱他、一直为他辩护的。后来的布朗宁,更后的艾略特、奥登、麦克尼斯、燕卜苏,美国的庞德和马里安·莫亚等人,都喜欢他的口语风格——这些人本人所作也都力求口语化,可以说是形成了英诗里一个口语传统,而这个传统的主要构筑者之一就是蒲柏。

拜伦

—

拜伦(George Gordon Byron, 1788—1824)虽是贵族出身,对世间的苦难却并不陌生。他十岁才承继爵位,在此之前他体验过破落大家的寒酸生活。他生下来就跛脚,而这却只使他特别好强,结果练成一身骑马、射击和游泳的好本领,这里面就有人世的辛酸。引起他强烈反感的则是政治上的专制和压迫。他初入上院,第一次发言就是反对惩治那些由于失业而捣毁纺织机的织工。后来他因私生活^①引起英国上层社会的非议,愤而移居意大利,又在那里参加了烧炭党抗奥活动。当希腊人民起来推翻土耳其异族统治时,他又毅然前去参加,终于死在起义军中。

他的行动使得人们相信他在诗里说的关于反抗暴政、争取自由的话不是一个书斋隐士的空谈,他对全欧洲的巨大影响是政治的与思想的,远远超越了文学的范围,然而如果没有他的诗艺,他的声名也难以广泛流传。

说起他的诗艺,我们要面对有些批评家对他的责难。在20世纪二三十年代,以艾略特为首的现代派认为拜伦浅薄、浮泛、“感觉有缺陷”,连英语都只有“中学生式的掌握”,像是“写着一种已死或

① 拜伦的私生活,主要是两点引起议论:1. 他结婚之后不过一年,拜伦夫人就突然离去,接着就提出分居的要求。2. 上层社会上传说拜伦与其同父异母的姐姐阿古斯塔·李(Augusta Leigh)有乱伦关系。

正在死亡的语言”。^①

拜伦也确有他的弱点,例如他的抒情小诗很少是真正出色的——尽管选本里,包括最新的选本里^②,总是照例要选进《当我俩分离的时候》、《这样我们就不去游荡了》等等。这些诗是可诵的,然而没有超越英国 17 世纪“骑士派”诗人如萨克林、拉夫莱斯等所作的水平,也并不比拜伦的朋友汤玛斯·穆尔的抒情诗高明多少。

但是拜伦的真正成就不在这些小诗而在大量的其它作品里,而后者包括了艾略特所着重攻击的《哈罗尔德游记》。我们在后面将要论证,《游记》虽有缺点,仍然是出色作品,它的语言是它的主题所要求的那种,有点高昂,有点感伤,但决不能说是“已死或正在死亡的语言”。艾略特此语,当时就已有英国诗人兼批评家 R. 包屈尔撰文驳斥道:“坦白说,我不理解这个论点。……拜伦把他的散文中的口语力量带到诗里,给英国诗的传统以新血液,使它得以重生。”^③ 从 20 世纪 50 年代以来,就在批评流派竞起、文学风尚多变的英美,拜伦的作品也得到重新估价,特别是在斯蒂凡与普雷特两人合编的《唐璜》(集注本共四卷,1957 年)^④ 出版之后,拜伦的诗名更加灿烂。大量的读者依然为他吸引。甚至在 20 世纪的文学创作里也仍然有他的影响,例如,著名现代诗人 W.H. 奥顿就是拜伦的一个知音和仿效者。^⑤

① 所引皆见 T.S. 艾略特:《拜伦》,收在道勃莱所编《从安到维多利亚》一书内,也收在艾略特论文集《论诗与诗人》内。

② 《牛津英国文学选本》(1973)收了《这样我们就不去游荡了》,《诺顿英国文学选本》(1979)选了所举二诗。

③ R. 包屈尔(Ronald Bottrall):《拜伦与英国诗中的口语传统》(1939)。

④ *Byron's Don Juan*, ed. T.G. Steffan and W. W. Pratt, Austin, Texas: University of Texas Press, 1957, 4 vols, 此书后来又有英国 Penguin 书店一卷本。

⑤ 奥登曾写诗名《致拜伦勋爵书》,其中称拜伦为“潇洒风格的大师”;又曾撰文论述《唐璜》(见《染匠的手》,伦敦,1963)。此外英国著名文学教授格立厄生(H.J.C. Grierson)认为英国重要作家吉卜林(Rudyard Kipling)的诗也受拜伦的影响。

拜伦的诗艺的一个特点是：他并不有意要成为一个“浪漫诗人”，他对于华兹华斯等“湖畔派”从内容到技巧都充满了反感，而执意要师法 18 世纪中叶最大的诗人蒲柏。但拜伦要学的是蒲柏的精华，例如他的警句、讽刺力量和以精粹的口语入诗的本领，这些也正是蒲柏给予后代诗人的宝贵的遗产。蒲柏最拿手的英雄双韵体，拜伦反而没有用来写他的主要作品；他倒是用了斯宾塞的九行体，后来他又在意大利寻到了最适合他自己天才的八行体。换言之，拜伦是有选择地学习古人的；像一切成熟的艺术家一样，他作了他自己的“综合”。其结果是：他在继承蒲柏优点的基础上作了创新。

他成名之作《哈罗尔德游记》（一、二章，1812）就有创新。用韵文来写游记不自他始，但把游记同抒情结合却是他的特长，而在这两个成分之上，拜伦又加上了一个主人公恰尔德·哈罗尔德，更是他的创新。这—个青年贵族是第一个“拜伦式英雄”。拜伦在本诗第一章开始处这样介绍了他：

罪恶的迷宫他钻过，
犯了错也从未补正，
向众女叹息，却只爱一个，
而所爱他永难抚拥，
这对纯贞的她正是幸福，
病疫也毒不过他的亲吻。

——第 1 章第 5 节

在另一地方，拜伦又让他作了这样的自白：

不管怎样，我知道了最坏的事。

……

什么是最坏？唉，别问了，

……也不要试图撕去
人心的面罩，露出里面的地狱。

——第1章第54节

拜伦所暗示的，是这个青年贵族不止是一般地多愁善感，而是犯过不可告人的罪孽，又曾沉溺声色犬马之好，到如今像是什么也引不起他的兴趣了。然而在诗篇的开展中，一个不同的哈罗尔德出现了，他并非万念俱灰，倒是观察敏锐，对他所经各国——西班牙、葡萄牙、阿尔巴尼亚、希腊——的名城胜景，风土人情，都颇为欣赏，如第一章之末（第71—79节）就写了他对西班牙斗牛的深刻印象。而且，读者还发现他富于正义感，同情各族人民为自由和解放而进行的斗争，对于暴君和异族统治者则加以抨击。在第二卷之末，他甚至对希腊人民发出了起义的号召：

世世代代的奴隶呵！你可知道
谁要自由谁就得开第一枪？
只有正义的武力才能把敌人打倒。
靠法俄两国来救？休想！

——第2章第56节

这就是说，后来《哀希腊》中所表现的思想感情，早在大约十年前就已经有所流露了。

这一切造成哈罗尔德的行动与他的表白、暗示之间的矛盾。实际上，他并不是一个厌世者，而是一个探索者。正是这可喜的矛盾使得这位主人公的形象丰满起来，并且赢得了读者的心。如果哈罗尔德一味故作不胜天人之悲的姿态，只是一个高傲、玩世的传统英国贵族，那末他的游记不会成为畅销书，他的创造者也不会“一夜醒来，发现自己成了名人”。

在艺术上，《哈罗尔德游记》的一、二章还有缺点。拜伦为了仿

古,用了一些不必要的古诗词(me, ared, romaunt, whilome, hight, wassailers, loscl 等等);他在使用 18 世纪的“修词术”时还不甚得法,因此某些段落显得做作、浮泛。然而游记本身是丰富多彩的,大段抒情也是可诵的,两者之间的转换也迅捷自然。拜伦运用斯宾塞所创的九行体也是成功的,诗行有与主人公情绪相对应的音韵效果,而且在诗段的关键位置上时有警句:

看呵,一个大人物缩成了一支小调!

——第 1 章第 36 节

一千年难建一个国家,
一小时就叫它沦亡。

——第 2 章第 84 节

等到拜伦在移居意在利之后继续来写《哈罗尔德游记》三、四章(1816, 1818)的时候,他在思想上和诗艺上都进一步成熟了。

思想上的成熟在于主人公能够跳出个人哀乐的圈子,回到他熟悉的人群之中:

他变得小心而冷静,
安然回到他熟悉的人群,
自忖精神已经安定,
深藏在难以看透的心胸,
无动于哀乐,不作一声,
站在冷漠的众人中间,
搜寻有什么能使自己沉吟,
再不似在异域的昨天,
专靠上帝的创造来打动心弦。

——第 3 章第 10 节

当然,这一认识是暂时的,很快他又不愿生活在熟人之中,而重新上路,仍然是一个孤独的旅客。但是他较多地注意起别人和周围事物来,对客观世界的关心逐渐超过了个人身世的感叹。他也仍然是一个探索者,不过这一次他不是异国风光里探索,而是回到了他熟悉的比利时、法国、瑞士、意大利,亦即欧洲文明的中心,他的历史感和现实感都增强了。

诗艺上的成熟也是明显的。他克服了一、二章中的某些弱点,例如不再用古诗词僻语了。另外,他对于斯宾塞九行体的运用也更臻化境,音调也更加铿锵。就是修词手段,他也能去其做作而发挥其整洁、高昂与概括力。概括、拟人化,再加上鲜明的形象,构成了有英雄色彩的诗行:

停!——你踩上了一个帝国的坟墓,
它埋着一次地震吞下的宝藏!

.....

那场血雨使得庄稼何等怒长!
难道世界就只有这点收益,
来自那开朝辟代的大胜利?

——第3章第18节

他也写得更戏剧化:

现在哈罗尔德站在骷髅堆上,
法兰西的坟墓,致命的滑铁卢!

——第3章第18节

通篇戏剧化的,是那紧接而来的大战前夕的舞会的描写。它已是英国文学中的名篇,无须在此录引。但是我们要补充一句:这篇也显示了他对于一种问答体的诗行的熟练掌握,例如在舞会描写之

末,来了这样的一问一答:

Did you hear it? ——No, it was but the wind
你听到了么? ——不,这不过是风声

拜伦是最会运用所谓“修词式反问”的英国诗人之一,后来《哀希腊》之所以有那样大的感染力(就在中国译文里也这样),原因之一就是诗人用了一连串的反问:

And where are they and where art thou, My country?
呵,他们而今安在? 还有你呢,我的祖国?

And must thy lyre, so long divine,
Degenerate into hands like mine?
难道你一向庄严的竖琴
竟至沦落到我的手里弹弄?

For what is left the poet here?
—For Greeks a shame, for Greece a tear
因为,诗人在这儿有什么能为?
为希腊人含羞,对希腊国落泪。

Must we but weep o'er days more blest?
Must we but blush? —Our fathers bled.
我们难道只对好日子哭泣
和惭愧? ——我们的祖先却流血。

反问是一个常见手法;英国浪漫诗人当中,司各特在叙事诗里,济慈在《伊莎贝拉》里,也都用过,但似乎没有一个人运用到拜伦这种

广泛程度的。著名的前辈诗人之中,好像只有拜伦所服膺的蒲柏有时在关键处来一个反问:

Who but must laugh, if such a man there be?

Who would not weep, if Atticus were he!

谁能不笑呢,如果真有其人?

谁能不哭呢,如果此人竟是艾君!

但也没有达到拜伦的化境。拜伦充分驾驭了这个修词手法,使它起到刺激、质问、点明等作用,而且效果迅捷,一个反问就突出了主旨。

然而,《哈罗尔德游记》三、四章的真正精彩处还不在此,而在另一种思想与技巧的结合。哈罗尔德进入瑞士境内之后,观赏山水之外,更加留连历史胜迹,而历史的代表者已不止是古代的罗马帝国或昨天的拿破仑,而是几位 18 世纪启蒙运动的思想家。在日内瓦莱曼湖畔,他咏叹了卢梭:

这儿有自我折磨的狂生卢梭,
生下哭一声,以后也没交好运;
替苦难做使徒,为情欲增魅惑,
还借悲惨发表滔滔的宏论;
疯子他能扮成美人,
丑行邪念他能涂上天仙的异彩,
全仗下笔多彩如霓虹,
妙语闪耀不绝,使人们敞开
流泪,流得伤心又痛快。

——第 3 章第 77 节

在洛桑和费尔尼,他咏叹了哲学家伏尔泰和《罗马帝国衰亡史》的

作者吉本：

洛桑！费尔尼！你们沾了荣耀，
靠伟人的居留得了传世的美名。
他们本是凡人，靠走了一条险道，
才赢得千古不朽的声名。
他们是巨大的心灵，誓与天争，
大力神一般，用大胆怀疑去思想，
哪怕招来雷击！还有雄心
再将天火盗取！只怕老天难堪，
未必能把人和人的探索欣赏。

一个是火，善变，见异思迁，
孩子般喜怒无常，却又机智灵敏，
时喜时忧，贤者而兼狂狷，
史家、诗人、哲学家集于一身，
又在人间繁殖了无数子孙，
教他们各种手法，各有所长，
而本人最长冷嘲，能像一阵冷风
吹倒前面的一切阻挡，
今天拉下一个蠢才，明天震撼一个国王。

另一个深刻，沉着，想得彻底，
年复一年蜜蜂般将智慧酿造；
闭门沉思，把学问累积。
他精炼武器，笑里藏刀，
用俨然的讥笑，笑倒了俨然的宗教，
真乃嘲讽之王！这绝妙的一手
刺得敌人们又怕又恼，

信徒们为报复把他往地狱一丢，
这倒能叫所有怀疑派立刻闭口。

——第3章第105—107节

这些诗行里充满了警句，但它们又不同于一、二章里的警句，因为它们概括性更高，笔锋所指更准确，往往一二句话就道出了这几位启蒙主义大师的思想实质。“自我折磨”的卢梭一反基督教的“原罪”论，用天仙般的彩色涂饰苦难和情欲，让人们以流泪为乐，从而导致了浪漫主义的感情泛滥，而伏尔泰与吉本这两个“巨大的心灵”则是以嘲讽为武器，然又各有不同，前者变化多端，后者沉着深刻，特别是“用俨然的讥笑，笑倒了俨然的宗教”一行道出了吉本的巨著《罗马帝国衰亡史》的精神。只因为拜伦同这些伟大的启蒙主义者心心相印，他才能写出这样精练、透辟的警句。它们表明拜伦决不是一个无头脑的浮华公子，也不止是一个有才华的诗人，而还是一个启蒙主义精神的发扬光大者。

二

在写《哈罗尔德游记》三四章之前，拜伦还写了一系列畅销的“东方叙事诗”，扩大了《哈罗尔德游记》一二章给他带来的声誉。

这些叙事诗——《异教徒》(1813)，《阿比多斯的新娘》(1813)，《海盗》(1814)，《莱拉》(1814)，《围攻考林斯》(1816)，《巴里辛娜》(1816)——是快速写成的，但至今仍然值得一读。

它们表现了拜伦用韵文讲故事的本领。作品里充满了激烈的行动：搏斗、围城、伏击、火攻、酷刑；还有爱情、私奔、抢亲、殉情、复仇、搭救、秘密处死，等等。读一读这些叙事诗，人们会发现韵文写这些场面可以做到比散文更精彩。韵文更能删去枝节而集中主要情景，更能变换速度，更能渲染气氛。拜伦表现了他在这方面都是能手。

他们终于到达了松林，
“别斯密那！危险过去了，
前面就是开阔的平原，
我们可以骑一个痛快了！”
说话的是爵爷，没等说完，
一颗子弹在他头上呼啸，
最前的鞑靼人一下栽倒。

——《异教徒》

以上是写中了伏击。

片刻的交手！怒冲冲一阵盲动，
虚骄的奥托拿胸部顶了剑锋，
他流血倒地，但未伤要害，
只不过被对手的巧击打在尘埃，
“喊饶命！”他不应，莱拉的面色
魔鬼般刷一下青里发黑，
他把长剑猛力一抖，
杀气远超刚才的交手，
那时他冷冷地考虑战术，
现在满腔仇恨的情绪，
对倒地的对方毫不心软，
等旁人急忙上前把他阻拦，
他几乎要把嗜血的剑锋，
刺向那敢来干涉的群众
.....

——《莱拉》第2章第4节

以上是写决斗。

但也不全是金戈铁马。他也写在战斗间隙一个被外来袭击者救了命的土耳其女奴的感想

奇怪！这血流满面的海贼
比老爷最温和的时候还要体贴，
老爷求爱像是下命令，
以为奴婢一定感恩不尽；
海贼真心来保护和安慰，
像是敬重妇女是理所应该。

.....

——《海盗》第2章第7节

这里诗人触及到当时西欧人同土耳其人对待女性的两种态度。正是这另一类交锋——两种宗教、两种文化之间的交锋——增加了这类东方故事的深度。

在拜伦动笔写这些叙事诗之前，英国文坛已有一个负有盛名的叙事诗人——司各特。他的作品《末代行吟者之歌》(1805)、《玛密安》(1808)、《湖上夫人》(1810)等都是用铿锵的韵文写成的历史故事，也是充满了比武、抢亲、私奔、追赶等惊险场面，出版后赢得了大量读者。但是等到拜伦一登场，司各特却放弃了叙事诗而去用散文写历史小说了。

然而拜伦是不同于司各特的。司各特写的是中古式题材。中古的吸引力也是浪漫主义的构成成分，然而已经有足够的作品利用它了，而拜伦所带来的则是两个新因素：一个是东欧地中海沿岸各地和近东土耳其等处的异域情调，这对西欧和英国的读者是新鲜的；另一个是新的主人公。司各特的故事诗以苏格兰的族长和骑士、美人为中心，而拜伦笔下所写的则是海盗、异教徒、叛逆者，是心怀人间的悲哀，不惜同命运抗衡的硬汉——换言之，仍是拜伦

式英雄。

这一系列东方叙事诗的写作扩大了拜伦的诗路,使他的诗笔得到了更多的锻炼。他以后仍然保持了对于叙事诗的兴趣;移居意大利之后,他还写了《锡荣的囚徒》(1816)、《马嗣柏》(1819)和《岛》(1823),这些都是叙事诗。描写威尼斯婚姻纠纷的《别波》(1818)也是一首叙事诗。这样的经验不仅为后来写《唐璜》作了很好的准备——《唐璜》的吸引力之一,正在其有生动的故事——而且使得拜伦成为英文诗中最成功的叙事诗人之一。

移居意大利之后,拜伦还在另一个文学领域进行了探索,那就是戏剧诗。1816年秋天,他住在瑞士境内大山中,开始写作《曼弗雷德》(1817)。他把这分成三幕的作品称为“一首戏剧诗”,表示不以舞台演出为目的。主人公曼弗雷德住在阿尔卑斯大山深处一个古堡之内,虽有呼唤精灵的本领,却只等死亡来临,甚至想跳崖自杀。为什么他有如此只求速死的心情?有一个女巫问过他,他回答说:

曾经有个人——

她的形貌同我相像:

头发、五官,甚至说话的声音,

人们说全像我,只不过

她一切柔和而美丽;

她也喜欢孤行独思,

追求神秘的知识,一心要

了解宇宙;还不止此,

她另有比我温和的力量:

怜悯、微笑、眼泪——我没有这些;

还有温情——我也有,但只给她;

谦逊——这个我从来没有。

她有我的毛病,而优点则属她自己。

我爱了她，也毁了她！

女巫：用你自己的手么？

曼弗雷德：不是用手，用我的心，碎了她的心；

她的心瞧着我的，然后枯萎了。

我叫人流了血，不是她的——但她也流了血——

我亲眼看见——却无法止住它。

——第2幕第2场第103—121行

然而等到女巫向他提出：如果他答应服从她，她可以帮他重见那位他所爱的人，他拒绝了。一直到他死去，他都拒绝听命于魔鬼。在这点上他不是把灵魂卖给魔鬼的浮士德，而仍然是一个拜伦式英雄。

这是拜伦第一次写戏剧诗。他用素体无韵诗，表达了曼弗雷德的庄严态度和痛苦心情，然而整个说来，这部作品缺少戏剧性。

当然，作者本人说过他只想写诗，志不在上演。后来他又说他不喜欢当时的戏剧界，不愿意“任凭观众摆布”。^①事实上，他在居意的几年内进行了多种戏剧试验，写了两部作品模仿中古的神秘剧，又写了四部历史剧。他是在一步步接近舞台。1823年他的《维诺》得到上演的机会，居然还取得成功。拜伦的诗才本有戏剧性的品质，又善于讲故事，如今又取得了写剧的经验，人们是有理由期待他出而复兴英国诗剧的。然而并没有出现这一奇迹。这原因不在拜伦个人。17世纪后半叶以来，多少颇有诗才的大作家，从德莱顿、艾迪生一直到骚塞、柯尔律治和雪莱——都写过诗剧，有的诗剧也曾在舞台上取得短期的成功，然而诗剧并未复兴。莎士比亚型的诗剧之所以成就突出，有当时的历史、社会和语言的原因，不是19世纪初年所能重视的。

拜伦本人，一方面颇感英国16、17世纪诗剧的力量，一方面又

^① 《马林诺·法里埃罗》前言。

觉得不宜学它,因为“这些老剧作家浑身都是严重的毛病,只因他们的语言美丽才得到人们的宽恕”。^① 他自己则以希腊悲剧为模仿对象:

不要拿你那些疯狂的老剧作家来同我比,那只能像喝了浓酒之后又尝清泉,我想你总不能说烈酒比在阳光下潺潺而流的纯洁泉水还要高贵吧。这就是那些浮夸的江湖贩子同希腊人的分别——当然永远得把琼生除开,他是一个学者和古典主义者。^②

这话是联系他自己的剧作《马林诺·法里埃罗》(1820)说的。这倒是真正的逆潮流而行。因为在他说此话之时,浪漫主义批评家已经在重新鼓起人们对16、17世纪诗剧的欣赏热潮。1808年出版了兰姆的《莎士比亚时期英国戏剧诗人作品选段》,使文学界对16、17世纪的剧作家,特别是向来受到忽略的韦伯斯特等人,刮目相看。拜伦的好友雪莱就是师法韦伯斯特而写了《钦契一家》(1819)一剧。另一个浪漫主义大批评家海什力特正是在评论《马林诺·法里埃罗》的时候,说了一番对拜伦很不客气的话:

“只要一点共同的天性就使全世界都成了亲人”——韦伯斯特、戴克、福特(更不必提莎士比亚)的任何一行诗就抵得过此剧的全部说教性和描写性的铺陈,后者表达不出处于强烈激动状态的人物的所见所感。^③

① 1821年1月4日致约翰·墨莱函。

② 1821年1月4日致约翰·墨莱函。

③ 《伦敦杂志》1821年5月号所载的评论(《海什力特全集》,编者P.P. 豪,21卷,伦敦,1930—1934,第19卷,第45页)。文中第一句是引文,出自莎士比亚剧本《特洛伊罗斯与克瑞西达》第3幕,第3场,第175行。

稍后,他又对拜伦的全部剧作作了评论:

拜伦勋爵近来抛出了不少这类的试探性作品(如果能称为试探的话),可能还会在他高兴的时候继续抛出。他的剧中人物并不因受具体事件或剧情进展的影响而说出他们的感触,而是各自登上讲坛,对命运、机缘和事物的总归宿之类发表一通议论。个人则无甚重要,不值得诗人或其他人去考虑。诗人所为只是拿一些堂皇的玄想去充塞篇幅。^①

这话并不完全公平。拜伦的《马林诺·法里埃罗》写得颇有气势,特别是公爵就刑前的一番话是颇为动人的。但是另一方面,海什力特的批评又是打中要害的,即拜伦不善于创造丰满、复杂的人物,不善于使词同剧紧密结合。当然 16、17 世纪英国诗剧同后来的诗剧的根本区别在于前者是群众性艺术,而后者却都是文人剧。缺乏社会基础,仅仅有诗才是无济于事的。

但是拜伦的努力却又不是徒劳的。在这时所写的剧本之中,《该隐》(1821)利用了《圣经》中该隐杀弟的故事,但反其道而写之,该隐并不感到罪孽深重,他反而指责和嘲笑上帝。另一方面,该隐又认为人既有了理性,就有权利运用理性到底,因此当魔鬼要他在知识与爱之间进行选择的时候,他选择了知识——他要了解一切,包括死亡在内。这里有彻底的理性主义精神,又放射出启蒙思想的光辉。无怪乎剧本发表之后,引起了英国教会人士的激烈攻击。

另外两个剧本探讨了政治制度问题。它们的故事发生在 14 世纪,即意大利文艺复兴初起、资产阶级共和国刚露雏形的日子。前面提到过的《马林诺·法里埃罗》就是二剧之一,它叙述一个有公爵称号的元首同掌实权的元老院之间的冲突。公爵眼看自己的夫人遭受毁谤而无力取得元老院的同情,转而同下层人民联合,准备

^① 见论文《关于理智和幻想》,后来收集在《老实话》(1826)中。

起来推翻以他自己为首的威尼斯共和国,终因事机泄露而遭斩首。另一剧《福斯卡里父子》(1821)写威尼斯共和国另一个元首的悲剧。他也是无力同元老院抗衡,只能眼睁睁看他的儿子受刑而死,自己也终于遭受废黜,在继任者上任的钟声中心血管破裂而亡。这两个剧本集中揭露了以元老院为代表的寡头政治的专横和残酷,表明即使在一个所谓共和国里,人民仍然要为自由而斗争。拜伦始终在探索着自由和权力等问题;同时,这两个剧本结构完整,情节生动,有大段的好台词,应该说是拜伦剧本中比较成功的作品。

三

拜伦从 1816 年移居意大利,到 1823 年航向希腊,不过七年时间。在这不长的一个阶段里,他做了许多事情。一方面,他参加意大利的社会生活和政治活动,包括为烧炭党效劳和同古伊切奥利夫人恋爱、同居;另一方面,他完成了许多作品:《哈罗尔德游记》三四章,四首叙事长诗,七个诗剧,一首时事讽刺诗《审判的幻景》(1822);从 1818 年起,他又断断续续地在写一部规模巨大的“讽刺史诗”,即《唐璜》。

这样的一张清单说明诗人是勤奋的,但是更值得注意的是:除了《哈罗尔德游记》一二章外,他全部最优秀的作品都是在他移居意大利后写的。在他成为逐客以后的岁月里,他的诗反而更见功力了。

他仍然是一个探索者,探索人生的意义、自由和爱情的真谛,同时也探索艺术上的新天地。

拜伦逐渐发现:他自己的诗路虽广,真正的长处却在讽刺,或不如说讽刺与叙事、抒情的特殊配合。这种配合非他过去擅长的斯宾塞九行体所能胜任;九行体优美、铿锵,末行如齐鸣合唱,然而宜雅而不宜俗。拜伦却要混合雅与俗,而且要以口语入诗,而他的口语又是英语谈话艺术的结晶。他在意大利居留的收获之一,就

是找到了一种适合他的口语风格的诗体,即意大利八行体(Ottava rima)。

这八行体,经过意大利诗人浦尔契(Luigi Pulci)、勃尼(Francesco Berni)的运用,既能传达谈话艺术,又仍然是有格律、有脚韵的韵文。在拜伦之前不久,英国人弗里厄(John Hookham Frere)利用这八行体写了英文长诗《和尚与巨人》(1817)。正是弗里厄的作品使拜伦看出这一诗体在英文诗中是大有发展前途的。

拜伦经过了一段学徒时期才掌握了八行体的特点。他用它翻译了浦尔契的《巨人摩甘特》第一章。接着,他用它写了《别波》(1818)。

《别波》不是拜伦的大作品,然而英国文学史上很难寻出另一首将威尼斯狂欢节描写得如此妙趣横生的叙事诗。它是轻浮的,正如当地的婚姻和爱情风尚是轻浮的:一个出外多年的丈夫回到家里,发现好玩乐的妻子已经另有所欢,然而这一处境并不引起焦灼和痛苦,三方面在咖啡桌上相会,几句话就解决了纠纷。它又是充满讽刺笔触的,诗的一半是与故事无关的闲扯,诗人像是在娱悦自己,不仅叙事,并在叙事中穿插各种趣谈和文字游戏:

For glances beget ogles, ogles sighs,
Sighs wishes, wishes words, and words a letter,
Which flies on wings of light-heel'd Mercuries;

.....

由偷看而眉目传情,由传情而叹气,
由叹气而起念头,由起念头而表白,
终于托捷足的水星递出信息;

.....

写完《别波》,拜伦就开始写《唐璜》。《唐璜》的第一章有一系列滑稽歌剧式的场面,特别是那伯爵丈夫率领家丁打了火把来搜

他太太卧房的一景,在情调和写法上是同《别波》一脉相通的。然而《唐璜》不是浮华诗篇,它的讽刺也不止俏皮,八行体也不只以写社交喜剧见长,拜伦了解它的其它性能,因为在动手写《唐璜》的同时,他取得了另一种经验,那就是用八行体写了一首政治讽刺长诗《审判的幻景》(1822)。

这是对桂冠诗人骚塞的回敬。原来骚塞也写过一首题目《审判的幻景》的诗,刚在一年前(1821)出版。骚塞是“湖畔派”的一分子,诗、文、剧都写得不坏,而且青年时期有过一段激进历史,但是这时候已经变成了王室的奴仆,真正的御用文人。他写《审判的幻景》是因为英王乔治第三死了,他要表示悼念,所以写这位贤王的灵魂如何堂而皇之地进入了天国。这个乔治第三是谁?他就是雪莱在一首题名《1819年的英国》的十四行诗里一开头就点出的:

垂死的老王又疯又瞎,国家之耻!

现在拜伦利用骚塞的诗题,却写了完全不同的情景:乔治第三在天堂门口受到了圣徒彼得的阻挡。后面撒旦赶了上来,对天使们说他认为乔治不应进天堂,只应下地狱,因为:

他永远同自由和自由人作对,
国家与私人,臣民与外敌,一视同仁;
我们只要喊一声“自由!”
便发现乔治第三是第一个敌人。

——第45节

这时,站在天堂门口代表上帝的迈克尔要求撒旦提出证人,于是受过政治迫害的威尔克斯等人出场指责乔治。正在更多的证人要出现时,忽然一阵混乱,原来是一个小鬼背着一人来到。此人就是诗人骚塞。拜伦这样介绍他:

他曾写诗赞美杀国王的人，
他又写诗赞美一切国王；
他曾写诗拥护共和国，不论远近，
然后用加倍的仇恨将它们中伤；
他曾高唱泛民主的理论，
表现了聪明，却无道德的向往；
然后变成雅各宾的死敌，
翻穿了外衣，还恨不得换身皮。

——第 97 节

如今，在天堂门口，他又故伎重演，先表示愿替撒旦立传，看撒旦不理就又表示要为迈克尔写回忆录，最后则抽出一卷稿子，大诵他所作的《幻景》，立刻天使和魔鬼都避之如蛇蝎。圣徒彼得怒了，用他那开天门的大钥匙将骚塞敲得跌入水去，而乔治第三的灵魂则趁人不防偷偷溜进了天堂。

拜伦写此诗挥洒自如，表现了他对题材和技巧的充分掌握。这里的讽刺比《别波》锐利，事实上拜伦是回到了他的少作《英国诗人和苏格兰评论家》(1809)中所表现的才能。分别只在：在那篇少作里他用的是蒲柏的英雄双韵体，现在则采取了意大利八行体；双韵体精练，但活动范围较小，往往两行就成为一组警句，而八行体则有较大的活动自由，容许有一系列的堆砌，对比，问答，上面引的两段里已经可以看出这点，而到了《唐璜》的后几章（例如第 11 章 76 节起跨越五六节的连续的问答）就更恣肆如江河了。

讽刺文学，特别是涉及时事的讽刺文学，一般是难以讨好后人的，因为涉及当时人物和具体事件处往往过多，事过境迁反而造成阅读上的困难。只有真正的高手——阿里斯托芬、莫里哀、斯威夫特、果戈理、萧伯纳、鲁迅——才能用他们的洞见与艺术超越时与地的限制而长远打动世界上的读者。拜伦的胜利在于：骚塞的原

诗今天已无人提起,而他的仿作则仍然受到读者的欣赏。

因此,当他着手写《唐璜》的时候,拜伦是在各方面都有了新的锻炼和成就的诗人。但是《唐璜》却不容易写。首先,拜伦需要决定如何处理已在西欧流传了几百年的有关唐璜的传说。是一仍旧说,还是立意创新?如是后者,又如何创新?

他的解决方法是把唐璜近代化,理性主义化。原传说中的唐璜是一个专门勾引女性的花花公子,活动期在中世纪;拜伦则使他变成一个有正义感的热血青年,而且把与他有关的事放在18世纪末年。

更进一步看,拜伦的《唐璜》包含一个有趣的两重性:两个主人公,一个是唐璜,一个是诗中的“我”,即作者;两个时间,故事发生的时间即18世纪末,“我”对故事进行评论的时间即19世纪20年代左右;唐璜所作的两次越过欧洲的旅行,一次由西往东,主要是海行,另一次由东往西,则是坐着马车急驰。这期间岁月的流逝使他更了解世情,处事也更成熟,而与之平行的则是诗篇本身也由第一二章的滑稽歌剧式的轻松逐渐转到对人生意义和欧洲现实的更认真的探索。

这样一来,《唐璜》的内容变得更丰富。这越过欧洲的两次旅行不仅使读者看到不同旅途上的不同风景与人物,而且把全部情节串成两条长线,而以战火纷飞的伊斯迈城为二者的遇合点:正是在伊斯迈城头,唐璜碰上了他命运的转折点——前此他是纯洁青年,后此他变成女皇宠臣。拜伦从头起就善于写游历,但是《唐璜》中的游历比《哈罗尔德游记》更有吸引力,因为更具体、更多戏剧性场面:夜搜卧房、海上风暴、小船中人吃人、岛上的爱情生活、搏斗与殉情、被卖为奴、土耳其后宫中的遭遇、伊斯迈战役、哥萨克刀下救莱拉,以至伦敦效外遇盗、古堡席上惊艳,等等。哈罗尔德虽在旅行,实际上却是一个动作不多的人物;唐璜则连他的缺点也是活生生的,他一直在行动,而且在行动里成长。如果说哈罗尔德只是拜伦的喉舌,唐璜则是一个独立存在的人物,一个足以同其它文学

名著里的主人公相比的真正的——而不仅仅是“拜伦式”的——英雄。这一点就足以表明拜伦在思想上和艺术上有了多大的进展。

最大的两重性，带全局意义的两重性，在于整部 16 000 行的作品是故事与议论的结合。

拜伦善于用韵文说故事，前面已经提到；在《唐璜》里，这艺术达到了新的高度。我们先引一个比较完整的片断作例：

在一个横尸上千的棱堡上
有一堆尸体尚未冷却的女人，
她们原是逃到这里来避难的，
却与城堡共亡，足教善良的心
见而寒栗，——这时，美得像五月，
一个十岁的女孩子却弯下身
想把自己小小的急跳的心胸
藏躲在这一滩血泊的尸体中。

两个邪恶的哥萨克气势汹汹，
正拿着武器朝这孩子迫来；
相形之下，连西伯利亚的野兽
都有纯洁的感情，都充满仁爱，
连熊也算得文明，狼算是温顺；
但这一切都该责备谁？是该怪
他们的天性？还是怪那些君主
千方百计教他们的臣民去杀戮？

他们拿刀对她幼小的头摇晃，
吓得她把头直往死亡堆里钻，
连她美丽的头发也悚然竖立；
这凄惨的景象正被唐璜瞥见。

我不想转述他说的什么，因为
那也许使文雅的耳朵不很喜欢；
但他所作的却是猛扑他们后背，
这样和哥萨克讲理倒最干脆。

一个被砍了屁股，一个肩膀劈裂，
他们又怒又痛，被赶得一路怪叫，
也许去找外科医生，看哪个巧工
能把那受之无愧的伤口焊接好；
这时唐璜转而搬动那一堆尸体，
个个血肉模糊，使他顿时感到
不寒而栗；就从这一大堆死人里，
他把这快要永眠的小俘虏拉起。

她和死尸一般冰冷，在她脸上
有一条细长的血痕，使人想到
她也几乎走上她全家的归宿，
因为正是杀她母亲的那一刀
伤了她的前额，所留这条血痕
成了她和亲人的最后联系了；
但此外她倒没有伤，她睁大眼
十分惊诧地对唐璜看了一眼。

就在这一瞬息，当他们睁大眼睛
彼此凝视的时候，唐璜的面容
真是悲喜交集，充满希望和恐惧，
又有救人的欣慰，又怕还有不幸
等待他所救的人；而她满脸是
稚子的恐怖，好似身在恶梦中，

那张小脸纯洁、苍白、而又光亮，
有如烛光照耀到石膏的瓶上。

约翰·约翰孙来了(我想叫“杰克”，
因为在伟大的场合，类如攻城
或目前这种时际，用那种称呼
就显得俗气、败兴、而不够郑重)；
约翰孙来了，随后还有几百人，
叫道：“唐璜！唐璜！小伙子，不要停！
我可以拿一块钱打赌：莫斯科
准要把圣乔治勋章发给咱一伙。

.....

——第8章第91—97节(查良铮译，下同)

《唐璜》有一种力量迫使你一直读下去；读到这里，你就不由得想知道约翰孙来了之后，小莱拉又有什么遭遇。这正是拜伦说故事的艺术所在。他的故事并不是一口气涌向前去，而是经常停顿下来，有时是因为要穿插一个额外情节，如此处约翰孙的突然出现；更多的时候则是因为作者本人夹叙夹议，故意使故事的速度慢下来，或者把叙述从一个高昂的水平上拉到一个平凡的、现实的土地上。这样做并不是容易的，做得不当，会使读者很快对整个故事失去兴趣；拜伦的成功在于：他的这些放慢和拉低，他的这些议论，只起了激发读者好奇心的作用，使你悬想，使你更急切地要知道下文，而同时，你又感觉到这些略带嘲讽的议论本身就是很值得玩味的，例如这里对于侵略战争的抨击。确实是这样，作者的人生经验，对世界的认识，对重要事件的感想，对人的同情、爱和希望，都在这些议论里。

当然，在任何叙述者口里，从来没有不带任何杂质的纯粹叙述，总是会在叙述中表露说话人的心情和态度的。拜伦的特别处

在于：他有意识地、大规模地、不遗余力地要把他自己的议论搀杂在故事之中。说议论也不尽妥当，因为并不是说教和争论之类，而是一种不慌不忙的、随便的、亲切的闲谈。他把读者当作一个秉烛夜谈的朋友，要使他听得有趣，而且一直听下去。这样，拜伦运用了卓越的谈话艺术，而意大利八行体帮了他的忙，使他在韵文里做到了别人在散文里也未必能做到的事。

这又正是《唐璜》的两重性的妙处：在一个平面上展开着青年唐璜的故事，在另一个平面上进行着作者拜伦的谈话，而两者是相辅相成的，唐璜固然吸引人，“我”也是一个有趣的角色。他似乎略有一点幻灭感，对事物采取一点嘲讽态度，但骨子里是热心的，有正义感的，永远是自由的斗士，专制主义的敌人。他谈出了多情心情，有时感叹，有时愤怒，有时回忆自己的壮举：

但在他家乡的瓜达尔奎弗河，
唐璜自幼即习于以清流洗涤，
他在那恬静的河湾学会游泳，
后来倒常常用上了这一技艺；
你很难找到谁比他水性更好，
好到能游过赫里斯庞特，也许，
有如利安得、艾肯海德和我
(我们对此都很自傲)那么泅过。

——第2章第105节

有时瞻望将来，想到会有机器把人送上月球的一天：

假如果有其事，那么，人和苹果
一起堕落，又和苹果一起复兴，
因为该承认，在那漫荒的天穹，
牛顿能在星球之间开辟出路径，

真不知抵消了多少人间苦痛！

而从那以后，不朽的人就发明
各种造福于人的机器，而且不久
将会有蒸气机把他送上月球。^①

——第 10 章第 2 节

谈科学，谈哲学，谈风俗习惯，谈掌故，当然也常常谈艺术，谈书：

塞万提斯把西班牙的骑士风
笑掉了。一笑而把本国的元气
摧毁无遗。自从那以后，西班牙
很少英雄了。固然，小说有魅力，
不料世界竟被它的光彩所夺，
而忘了本。由此足见那本传奇
害莫大焉。无论它怎样名扬天下，
那是以祖国的沉沦作了代价。

——第 13 章第 11 节

这是拜伦对于《堂吉珂德》一书的评论，影响了后来罗斯金等人的看法。

更多的时候是月旦人物。他讥刺骚塞、华兹华斯、柯尔律治；他攻击外交大臣卡色瑞，这个“心智上的太监”^②；他嘲笑英王乔治三世、四世（后者“体重二百多磅”，人们会“奇怪这样庞大的野兽是

① 拜伦不止一次说到这点，如曾对他的好友梅特温说：“谁不愿意生在两个或三个世纪之后呢？说不定那时我们能坐飞船来往了，能够用空中旅行代替海上旅行了，而且我们最后会不顾空气的稀薄而登上月球。”（汤玛斯·梅特温：《拜伦勋爵在比萨的谈话》，第 281 页。）

② 献辞，第 11 节。

怎么吃饭的”^①)；他评论当时英国统治阶级膜拜的军阀惠灵顿：

你“杰出的刽子手呵”，——但别吃惊，
这是莎翁的话，用得恰如其分，
战争本来就是砍头和割气管，
除非它的事业有正义来批准。
假如你确曾演过仁德的角色，
世人而非世人的主子将会评定：
我倒很想知道谁能从滑铁卢
得到好处，除了你和你的恩主？

我不会恭维，你已饱尝了阿谀，
据说你很爱听，——这倒并不稀奇。
一个毕生从事开炮和冲锋的人，
也许终于对轰隆之声有些厌腻；
既然你爱甜言蜜语多于讽刺，
人们也就奉上一些颠倒的赞誉：
“各族的救星”呀，——其实远未得救，
“欧洲的解放者”呀，——使她更不自由。

——第9章第4—5节

最后两行也是拜伦使用“倒顶点”的一例——所谓倒顶点，即是在诗段的最后，在应该到达顶点的地方，忽然来一倒笔，勾销了前面所说的种种，用以揭穿煊赫人物，如这里的惠灵顿。

拜伦也用这位置来突出他所擅长的警句：

帝王支配万物，但不能变其性，

① 第9章第39节。

而皱纹,该死的民主党,绝不奉承。

——第 10 章第 24 节

或者表达突然的变化,造成一种诙谐效果:

骑马,击剑,射击,他已样样熟练,
还会爬墙翻越碉堡——或者尼庵。

——第 1 章第 38 节

或者警句与突变兼而有之:

那软化一切、无坚不摧的声音,
这就是那灵魂的表钟——餐铃。

——第 5 章第 49 节

加上他运用双关语、奇喻、险韵(“阴性韵”,多音节韵)、反常的跳行跑段、两种动作的穿插(如写唐璜晕船的第五章第 19—21 节),此外还有语言上庄严、诙谐、文雅、俗俚等各体俱陈,连小偷的行话(第十一章第 19 节)和奇特的药方(第十章第 41 节)都在诗里出现,真可谓包罗万象了。然而作为主导成分的是口语体:没有另一首英文诗把口语的随便、亲切、活泼、变化等特点表露得更淋漓尽致了,或把适应口语特点的意大利八行体运用得更得心应手了。

这样,你可以说《唐璜》很杂,但杂正是作者要求的,因为杂使这首史诗丰富、深厚,有别于仅仅说一个中世纪的风流故事;杂是拜伦的创新,也是他的现实主义的胜利。

一个浪漫诗人怎么会同现实主义发生关系?是不是我们今天的臆造?拜伦本人对于《唐璜》的用意和特点,曾经说过一些话:

关于《唐璜》,那么承认吧,承认吧……它是这一类作品里

最高无上的成就——它也许有点淫荡，但能说它不是好英文么？它也许有点轻浮，但能说它不是生活，不是恰到好处的真东西么？①

是生活呵！是真东西呵！这话是1819年10月即《唐璜》一二章刚出版之后说的，因为有人说此书“淫荡”、“轻浮”，所以他要点明他写的是真实生活。后来，他又说：

总有一天《唐璜》会以其原来的用意为世所知，即它是对于现状下高尚社会的恶行的讽刺而不是对于道德败坏的歌颂。②

这里他直接说出了他的创作意图。对于他所用的方法，他也明白交代：

剥去……感情的幻象，将它和大多数别的东西一样加以嘲笑。③

创作意图是一事，创作表现是另一事。我们还要深入一问：《唐璜》达到了它的作者预期的目标了么？其实，我们在前面已经回答了这个问题。拜伦对旧传说进行了改造，是为了要容下他当时的现实；他在故事里加入“杂质”，是为了容下更多的现实——唐璜一人所见有限，而且有时间、地点的限制，而“我”的谈话则可以海阔天空，无所不议，这样就把故事所不能涉及的当代人物、事件也包罗在内；他掌握意大利八行体，是为了要更厉害地“讽刺恶行，

① 1819年10月26日致金乃特函。着重号系拜伦自标。

② 1822年10月25日致墨雷函。着重号系拜伦自标。

③ 1821年7月6日致墨雷函。

剥去感情的幻象而加以嘲笑”。他做到了这一切。《唐璜》在形式上并未最后完成,但是却已经出色地实现了作者的意图。在19世纪西欧的全部诗歌里,没有一首诗反映了、评论了如此广阔的欧洲现实,嘲弄了这样多的欧洲的制度、风尚、习惯和上层人物,而又始终让人读得津津有味,就是到了今天,虽然诗中所提到的事和人有不少已经早被遗忘,但是读者仍然受到诗本身的强烈吸引,即使在英国以外,世界各地的读者通过翻译也感染到它的魅力,这样彻底的成功在全部世界文学史上都是罕见的。

四

拜伦的作品不仅反映了广阔的欧洲现实,还表达了诗人本人的憧憬和理想。拜伦似乎只是一个实干家,其实不然。他固然以揭露和讽刺现实见长,但他也有情感和智慧上的追求。

在政治上,他憎恨专制而追求自由。自由是他全部诗作里的一大主题,而且他自少而长,几乎无时不在歌颂自由的可贵。《但丁的预言》(1821)就是对于政治自由的呼吁。我们在前面提到的诗剧《马林诺·法里埃罗》,也包含了拜伦对于政治制度问题的探讨。使人惊讶的是拜伦对于暴政的谴责非同一般,而是带着强烈的情感力量的。正是这一种火样炽烈的感情使他对东方和西方的暴政都一律攻击,使他写了《青铜世纪》来直接谴责当时欧洲三个暴君所组织的“神圣同盟”,使他在《唐璜》里立下誓言:

如果可能,我要教导石头
去反抗世上的暴君。

——第8章第135节

他还指出,暴君和他们的帮凶是思想的敌人:

我要和一切与思想作战的人
作战，至少在文字上(如果可能，
也在行动上)。而在思想的敌人中，
暴君和献媚的奴才一直是最凶。
我不知道谁会胜利，但即使我
有先见之明，也不会使我这种
公然的、坚决的、毫不含糊的憎恨，
对各国的暴政稍减一分。

——第 9 章第 24 节

话是不能说得更坚决、更不含糊的了。但是除了谴责，有无其它对策？拜伦的回答是：

我仿佛听见鸟的歌说，待不很久
人民就会强大；连羸弱的老马
假如被鞍具压得它痛入骨肉，
也不会再往前拉的；而贱民们
终于会厌倦去学约伯的耐心。

——第 8 章第 50 节

卓越的诗行！鸟的歌是预言，老马是日常比喻，约伯则带来了《旧约》的严峻气氛，这一切使得所表达的思想有更深厚的背景，因此再过去几行，当诗人提出这样的结论：

唯有革命
才能把地狱的污垢从大地除净。

——第 8 章第 51 节

它就带着一种不容抗拒的必然性了。

而革命,在拜伦从来不是书斋里的空论,而是意味着人民群众起来采取直接的、暴烈的行动:

沿大街吊起一列高贵的绅士,
当然能给人类以光明和教化,
正如把地主的庄宅烧把野火

——第 11 章第 27 节

在历史诗剧《马林诺·法里埃罗》之末,他添上这样一笔:

公民三:他们就这样谋害了本来会使我们自由的人!

公民四:他对老百姓向来是好的。

公民五:他们总算有先见之明,把铁门关上了。

要是在来之前就知道他们在里面
干什么勾当,那么我们会带武器
撞开门,冲进去!

拜伦所神往的是法国革命高潮中巴黎街灯下吊死贵族、法国农村里火烧地主庄园的景象;所憧憬的是踢开议会——“我厌弃了议会游戏”^①——而由人民举行武装起义。而且他不是咏叹一番就算完事,而是亲身参与了意大利烧炭党和希腊起义军的武装斗争。他实践了自己的全部宣言。他是诗人,又是政治的干预者。在 1848 年全欧动荡的日子里,许多站在巴黎、柏林、维也纳等地的街垒后面、拿起火枪同反动政府战斗的青年诗人是拜伦的真正的后裔。这也是英国浪漫主义的影响之一,然而却只是第二代浪漫诗人的独特贡献。

在人与人的关系上,特别是在男人与女人的关系上,拜伦也是

^① 1813 年 11 月 14 日日记。

有憧憬有理想的。他的出身和交游使他深刻了解英国统治阶级的特性：残酷而虚伪。《唐璜》的后面几章就是对一个伪善的上层社会的无情解剖。他所崇敬的是表里一致的真性情人。这倒不是只指在思想上同他一致的人。他的诗曾受到批评家杰弗里的攻击，但他却尊重其为人，因为“他的批评前后一致，公平而光明正大，远过于某些自称欣赏我的人”^①。

在男女关系上，拜伦虽然充满幻灭之感，自己也做过蠢事，却仍然寻求纯真的爱情。这一点，在《唐璜》里又是表现得最为清楚。这部史诗里有许多女性出现，从中年妇人唐娜·伊内兹（唐璜的母亲）、少妇朱丽亚（唐璜的第一个诱惑者）、土耳其苏丹后宫的妃子古尔佩霞、俄罗斯女皇喀萨琳，直到英国社交上的贵妇阿德玲和费兹甫尔公爵夫人，最后还有名媛奥罗拉。除了奥罗拉还未出嫁以外，这些女人没有一个是为爱情而结婚或婚后仍能保持爱情的。阿德玲就是一个很能说明问题的例子：

她爱她的夫君，至少自觉如此，
但那种爱情是她有意的努力，
好像推石上山，凡是感情逆着
本性而为时，那总是一种苦役。
但夫妇间没有吵嘴或者风波，
她没有什么可以抱怨或挑剔；
他们的结合使大家无不称颂，
又安恬又高贵——只是有些冰冷。

——第14章第86节

这是传神之笔。诗人运用了英国贵族的惯伎——低调式的嘲

^① 转引自普雷特对《唐璜》第10章第16节注（斯蒂凡与普雷特编，《唐璜》集注本，1957，第4卷，第207页）。

讽——来揭穿英国贵族夫妇之间的冷漠和虚伪，而最后从“又安恬又高贵”一下降落到“冰冷”，又是一个巧妙的倒笔。

作为对照的则是海黛给予唐璜的真正的爱情：

海黛没有忧虑，并不要求盟誓，
自己也不发誓，因为她没听过
一个钟情的少女会被人欺骗，
或必须有种种诺言才能结合；
她真纯而无知得像一只小鸟，
在飞奔自己的伴侣时只有快乐，
从来不曾梦想到中途变心，
所以一个字也没有提到忠贞。

——第2章第190节

不要盟誓，更谈不上要经过教会规定的结婚仪式，然而有真正的忠贞，还有真正的欢乐：

海黛和唐璜没有想到死的事，
这天地、这大气对他们太适合，
时光也无可挑剔，只嫌它会飞，
他们看自己呢，更是无可指责；
每人就是对方的镜子，谁看谁
都是眼里亮晶晶地闪着欢乐：
他们知道，这宝石一般的闪光
无非是他们眼底深情的反映。

——第4章第13节

尽管这里的背景是卢梭式的，拜伦却不是卢梭。因为他并不像卢梭那样要求回到原始的自然状态。海黛的身体里，流着一半

希腊人的血，这当中有着古典文明的熏陶。她的美也不是蛮荒中所见的那类，而是：

她的鬓角洁白而短，她的面颊
像晚霞，尚有落日的胭红一抹；
那较短的上唇——呵，迷人的红唇！
看见它，谁不自叹有如此福泽！
她是一个多美的雕塑的原型！

——第 2 章第 118 节

雕塑式的美，也就是希腊古典式的美。就连她的父亲兰勃洛，虽是一个海盗头子，也仍然是：

仿佛有一种古希腊的精神
把一缕英气注入他的灵魂中，
一如在古昔，这精神曾鼓舞了
他那些寻找金羊毛的老祖宗；

——第 3 章第 55 节

当然，同时海黛身上又有她母亲的摩尔人的血，使她热情似火：

有如沙漠的热风扫过一片荒原。

——第 4 章第 57 节

这是一种奇异的混合：希腊群岛与北非，古典的与浪漫的。这一混合是拜伦的独特之处。他的富于感染力的诗句是可解的，他的既有苦难又有生的欢乐的世界是可信的，他的无止息的追求和探索是有迹可循的，再加上他对暴政的憎恨带有强烈的、几乎是爆炸性的感情，他又一贯地化信念为行动，于是在欧洲大动荡的时

刻, 他的诗显出“其力如巨涛, 直薄旧社会之柱石”, 不仅影响了西欧德、法、意、西等国一整代作家、包括歌德、雨果、巴尔扎克、司汤达等大作家, 以及音乐家贝多芬和画家德拉克罗瓦等等, 而且“余波流衍, 入俄则起国民诗人普式庚, 至波阑则作报复诗人蜜克威支, 入匈牙利则觉爱国诗人斐象飞; 其它宗徒, 不胜具道”。(鲁迅:《摩罗诗力说》)

他的影响甚至远被中国。就在青年鲁迅写这篇系统论述拜伦的诗和它的伟力的文章之时(1908), 已有三个中国著名文人——梁启超^①、马君武、苏曼殊——动手译过《唐璜》第三章中的《哀希腊》歌, 在鲁迅文章发表之后又有胡适在1914年提供了另一个译本。在短短几年内中国出现了这样多名手的译本的, 西方文学作品中惟有拜伦此诗。然而拜伦的众多作品之中, 中国知识分子为什么独独垂青《哀希腊》? 这首诗的艺术性——篇幅不大而结构完整, 声调铿锵, 修词上反向与对比的运用增强了戏剧性, 等等——是容易赢得读者的, 然而使得它在中国人耳朵里特别动听的却是诗中反对异族统治、号召被奴役的民族起来争取自由独立的精神。当时处于满清皇帝统治下的中国人民正在酝酿革命巨变, 也就更引拜伦此诗为同调, 为激励。对于19、20世纪之交的中国知识界, 一如对于19世纪前半叶的欧洲知识界, 拜伦的吸引力主要在于他有卓越的诗艺传达了他对于自由的追求。

^① 梁只译了两节, 译见《新中国未来记》。

读《草叶集》

—

初读惠特曼，第一个反应总不免是惊奇。请看他一上来就这样宣告：

我赞颂我自己，歌唱我自己。

.....

——自己之歌(1)

我是肉体的诗人，也是灵魂的诗人，
我身上有天堂的快乐，也有地狱的痛苦，
我让快乐在我身上生根，成长，我把痛苦
译成一种新的语言。

我是男人的诗人，也是女人的诗人，
我说女人同男人一样的伟大，
我说再没有什么能比人的母亲更为伟大。

——自己之歌(21)

再看他这样介绍他自己：

瓦尔特·惠特曼，一个宇宙，曼哈顿的儿子，
粗暴，肥壮，多欲，吃着，喝着，生殖着，

不是一个感伤主义者，不高高站在男人和女人的上面，
或远离他们，
不谦逊也不放肆。

过去的诗史上，几曾有过一个诗人这样坦率地谈自己呢？请注意，他说自己是“一个宇宙”——这气魄就更是前无古人了。

然而他是一个夸大狂么？他那诗句就尽是这类的大话么？不是的。他也可以细腻，温柔，具体：

在西部远处，我见过猎人在露天举行的婚礼，新娘是一个
红种女人，
她的父亲和她的朋友们在旁边盘腿坐下，无声地吸着烟，
他们都穿着鹿皮鞋，肩上披着大而厚的毡条，
这个猎人慢悠悠地走在河岸上，全身上下穿着皮衣，他的
丰盛的胡子和卷发盖住了他的脖子，他用手牵着他的
新娘，
她有长睫毛，头上没戴帽子，她的粗而直的头发披拂在她的
丰满的四肢上，一直到了她的脚跟。

——自己之歌(10)

这是对于红印第安人的写照，字里行间充满了赞赏。同样，他也怀着佩服和欣悦写美国的另一个少数民族的成员：

黑人紧紧地捏着四匹马的缰绳，支车的木桩晃摇在它的
链子上，
赶着石厂的马车的黑人，身体高大，坚定地一只脚站在
压条上，
他的蓝衬衣露出宽广的脖子和胸脯，下摆松开在腰带
上，

他的眼神安静而威严，他从前额上将耷拉着的帽缘向后
掀去，
太阳照着他卷曲的黑发和胡子，照着他光泽而匀称的黑色
肢体。

我看到这个图画般的巨人，我爱他，但并不在那里停留，
我也和车辆一起前进了。

——自己之歌(13)

在他的笔下，黑人是高大的，庄严的，美丽的。我们还看见这样的一景：

逃亡的黑奴来到我的屋子前面站着，
我听见他走过时木堆上枯枝断裂的声音，
我从开着的厨房门里看见他又跛又弱，
我走到他坐着的木头旁边把他领了进来，叫他放心，
我给他打了一桶水让他洗身上的汗垢和脚上的伤口，
我让他住在我屋子的里间，给了他几件干净的粗布衣服，
我清楚记得他当时转动着眼珠，露出不自在的神情，
记得我把药膏涂在他的颈部和踝骨的伤口上。
他在我这里住了一个星期，等到养好了伤才上路去了北方，
我让他紧靠我坐在桌旁，我的火枪就靠在墙角。

——自己之歌(10)

他何止同情！他把这位黑人流亡者照顾得多么周到，每个细节都令人难忘，而最后的“火枪”一笔又反映了他是准备用武力来保护他的客人的。过去的诗里有过这样的场面么？

当然，他更多地写他周围的白人，而这些人也不是过去诗里常

见的一类。简单地说,这里的男人大多是壮健的,开朗的,是各种职业的劳动者,是在这个辽阔新大陆上大步前进的拓荒者;他的诗篇的题目——《大路之歌》、《从巴门诺克开始》、《横过布鲁克林渡口》等等——就给我们一种开阔、活跃、刚强的印象,而题目之下的诗行则往往比我们预期的还要新颖和丰富。他决不是那种题目很好听而内容贫乏的诗人。他笔下的女人也不是过去诗歌里所见的名媛,淑女,捧心的怨女,百无聊赖的贵妇,而是

新婚一年的妻子产后已经复元,她因为一星期前生下了
头一胎的孩子而感到快乐,
有着美发的美国女子,在缝衣机上,或在工厂纱厂工作
着。

——自己之歌(15)

我听到母亲的甜美的歌,工作着的年轻的妻子的和缝
衣、洗衣的女孩子的歌。

——我听见美洲在歌唱

总之,是日常生活里的真正的妇女。而且不论是男是女,他们是各有所事的,能干的,有着强健的四肢的。他们也是美丽的,首先因为他们有美丽的肉体:

男人和女人的肉体的美是难以形容的,肉体本身
是难以形容的,
男性的肉体是完美的,女性的肉体也是完美的。

——我歌唱带电的肉体(2)

虽说是“难以形容”,惠特曼还是形容了,而且他那种写法——既具体写人身的各部分各器官各种动作,又伴之以赞颂,咏叹,挑战式

的反问,大的哲理性的肯定,等等——是特别诱人的:

一个健全男人的表情,不仅出现在他的脸上,
也在他的四肢肌肉上,更奇妙地出现在他的臀和腕的肌肉上,
也在他的步态上,在他的颈脖的姿势,在他的腰和膝的弯曲上,衣服盖不住他,
他的刚强而又温和的气质透过衣料显露出来,
看着他走过如读一首最好的诗,也许超过读一首好诗,
你依恋地看着他的背影,他的肩背和脖项的背影。

——我歌唱带电的肉体(2)

这是女性的形体。
从头到脚都散发着神圣的灵光,
它以强烈的不可抵抗的吸引力,吸引着人,
我被它的气息牵引着,就像我只是一种任人摆弄的气体,
除了它和我之外,一切都消失了,
书籍,艺术,宗教,时间,看得见的坚实大地,希望得自天堂的一切,惧怕见于地狱的一切,都消失了,
狂热的纤维,不可控制的射线从中迸发,而反应也同样是一发而不可收拾……

——我歌唱带电的肉体(5)

这样的诗,对于有着清教主义传统的美国的正人君子,当然是一种冒犯,无怪乎惠特曼被指责为写淫诗,因此而在1865年丢掉了他在美国内政部里的公务员职位。其实他早已在诗里回答了当时以及后来的指责者:

谁能否认:败坏了自己肉体的人才遮掩自己的肉体。

男人的肉体是圣洁的，女人的肉体也是圣洁的……

——我歌唱带电的肉体(1与6)

神圣中之神圣便是一个男人或女人的肉体，
一个高峰和花朵……

——自己之歌(30)

通过我而发出被禁制的呼声：

性和肉欲的呼声，原来隐在幕后而现在被我公开了

原是淫褻的呼声被我明朗化和纯洁化了。

——自己之歌(24)

但是仅仅说惠特曼醉心于“生的欢乐”还不够。他所着眼的是要在美洲这块新大陆上，建立起一种新生活，这当中不容许旧大陆的禁欲主义和封建禁忌的任何遗留，因为这是一个自由人的新社会。惠特曼对于肉体的歌颂是他的民主理想的一个构成部分。在他眼里，有着“女性的形体”的人同时也是政治活动家：

那里妇女在大街上公开游行，同男人一样，

那里她们走到公共集会上，同男人一样取得席次。

——斧头之歌(5)

这一种意境又岂是过去那些写女人美貌的诗人所能企及！毫无疑问，一个前无古人的新诗人——戴着宽边帽，穿一件露出胸口的布衬衫，一手叉腰，一手插在裤袋里，像是对什么都不在乎，都敢于挑战——出现在经历着深刻变化的美洲大陆之上了！

二

同样令人惊奇的,是惠特曼诗所采取的形式。

首先,他写的是自由诗(free verse),即他的诗不仅没有脚韵,而且每段的行数和每行的字数都无定规。有时只是短短几字一行,两行就成一段:

打开大门上的锁!
从门柱上卸下门来!

——自己之歌(24)

更多的则是许多字组成的长行,许多行组成的长段,语句像潮水般涌向前去:

管风琴的高台上有音色纯美的女低音在歌唱,
木匠在修饰着厚木板,刨子的铁舌发出咻咻的声音,
已婚和未婚的孩子们骑着马回家去享受感恩节的夜宴,
舵手抓住了舵柄用一只强有力的手臂将它斜推过去,
大副紧张地站在捕鲸船上,枪矛和铁叉都准备好了……

一泻 67 行,直到诗段之末:

这一切都注入我的心,我则向外迎接它们,
它们之中或多或少都有我自己,
我吸收了这所有一切而编出自己的歌。

——自己之歌(15)

在这里我们已经看得出惠特曼的“列举法”:女低音,木匠,孩子,舵

手,大副,猎野鸭的人,教会的执事,纺织女郎,农夫,疯人,印刷工人……各种职业。惠特曼还特别写过一首很长的《职业之歌》,其中第5节把各种劳动行业、机器罗列了一遍。罗列、开账单、开目录——惠特曼经常利用这些方法,有时做得太过分了,使他的诗句沉闷,味同嚼蜡,但更多成功的时候,那就能产生一种累积的强调力量,大量的并列句发出一种独特的韵律——惠特曼虽然不用传统的英诗韵律,却并非没有他自己的韵律,但能随内容和情调而变,例如在《自己之歌》将近结尾处来了这样的一问一答:

我自相矛盾吗?
好,就算自相矛盾吧,
(我大得很,我包罗万象。)

这问答使得诗句能从前面的高昂状态降到低语的水平,口语色彩增强了,而把警句——“我大得很,我包罗万象”是一个既蕴藏深刻意义又出之以新鲜形象的绝好警句——放在括弧里,使读者到此声音放低,而这放低处却又正是突出处,惠特曼的功力是不需多加说明的了。

同样地,在一首诗的通篇结构上,惠特曼也是用了心思的。例如《斧头之歌》,从描写斧头本身开始:

形状美丽的,裸露的,青白的武器,

经过一长串的运用斧头的诸色人等的列举,进入到由斧头引起的各种思绪、联想、感慨、展望,而最后几节则是一系列的人生处境的图景,其起句都是:

形象出现了!

如此重复五次,到第 11 节变成:

她的形象出现了!

最后在第 12 节归结成为:

主要的形象出现了!

全部民主的形象,这是若干世纪所造成的结果,
永远反映出别的形象的形象,
扰攘的雄壮的城市形象,
全大地上好客者和朋友们的形象,
拥抱大地又被大地拥抱着的形象。

这里,在结构上的匠心也是显然的。正是这匠心,这艺术,使得读者最后获得一种完整的感觉——完整的形式,同时也是完整的内容,从一把斧头圆满地进到一个民主的、好客的新社会的形象。

虽然如此,惠特曼给人的总的印象却是他的自由驰骋的能力。他是一个真正的创始者,不讲传统英诗的章法、韵律、习惯种种,而是随心所欲地写下他所要表达的;不讲温柔敦厚,而一味走极端。问题是,他为什么要这样?是碰巧写了自由诗,还是有他自觉的艺术企图?他对此是有回答的,而且用了他惯常的直率、形象的语言:

我寻求大风,有力量的风,足以与我们这一大陆相称的
风,可是……

我只看到萎缩的无力的手指在摇动一些小小的可笑的
扇子。

这是他对于他以前的美国诗风的否定。当然,在他以前,美国诗坛

并非无人，朗费罗、爱仑·波，甚至主要是以散文著称的爱默森都是不错的诗人，但是他们都没有能够突破传统英语诗的格局，因此虽有新意，却无新的诗风。惠特曼则比他们看得远，也做得彻底。他这样解释自己的作品：

我写的是新的风格，而它之所以成为必要，是因为有了新的理论、新的主题，而后者是美国为了它的目的而硬加在我们头上的。^①

很明显，他是为了要写他所在的新大陆而要求新的诗风——新的风格、语言、节奏；不是为了别的，而是为了表现新的现实。他的艺术企图是与他的主题思想不可分的。这一点，他在诗里也说得清楚：

多少世纪的滔滔不绝的话语呵！
而我只有一个现代的字：人群。

.....

我接受现实，我不怀疑它，
唯物主义始终洋溢着。

.....

我的语言不重提事物的属性，
而提示无人提过的生命，也提自由和解脱，
不采用中性的和被阉割的东西，而喜爱健全能干的男人
和女人，
并且敲起反叛的铜锣，同流亡者和谋反的人厮混。

——自己之歌(23)

① 致《哈泼斯杂志》编者函(惠特曼《书信集》，E·H·米勒编，第1卷，第46页)。

这是惠特曼的美学思想，它同他的群众性、唯物主义、民主思想是完全一致的。

三

惠特曼是地地道道的一本书主义者。他一生只写了一本诗集，即《草叶集》。

然而《草叶集》却同春天的青草一样，是在不断生长的。它初版于1855年，经过1856、1860、1867、1871、1876、1881等年的新版，直到1891—1892年的所谓“临终版”，将近40年中一共出了七版，中间不断修改、增补，原来不过12首诗，最后成为洋洋大观的诗文合集。对于版本学者，《草叶集》成为现代文学中一个麻烦而又颇饶兴趣的研究对象。

重要的还不是数量上的增加，而是诗集的内容随着变得丰满和深刻起来。

这当中有历史的原因。《草叶集》出版不久，美国内战（1861—1865）爆发了，而等内战结束，又发生了林肯总统被刺的大事（1865）。对于这些事件惠特曼是有深刻感触的。他在内战时期做了一件异常的事，那就是到前线去看他受伤的弟弟，后来又每天到华盛顿的医院里去照顾伤兵。他的真诚和体贴感动了他们，他成为他们的知心朋友。内战的间接影响是惠特曼写了《桴鼓集》；林肯总统之死则使他写了题为《上一次紫丁香盛开于庭院的时候》的有名悼诗。

如果说惠特曼的初期诗作洋溢着乐观精神的话——而有些批评家因为这一点而说他肤浅——那么在内战的阴影里他的感情变得深沉了。其实，早在内战以前，他对于这个新国家的许多黑暗现象就已经深有所感：

我坐着远望

我坐着远望世界的一切忧患，一切压迫和羞辱，
我听到青年人由于做了错事而恨自己，抽搐着哭泣起来，
我看见贫苦的母亲为她的子女所虐待，快死了，无人照顾，
骨瘦如柴，处于绝境，
我看见丈夫折磨妻子，我看见青年女子被坏人引诱，
我注意到人们竭力遮掩妒忌和失恋的痛苦，我看见地球上
有这类景象，
我看见战争、瘟疫和专制的后果，我看见殉道者和囚徒，
我看见海上的饥荒，看见水手们在拈阄决定谁该为了救
活大家而先死，
我看见傲慢者把轻蔑和侮辱扔向劳动者、穷人，扔向黑人
和其他人，
这一切——这所有的卑鄙，这无尽的痛苦，我坐在这里都
望得见，
看到了，听到了，但我沉默着。

说“沉默”只是诗人在责备他自己没有起而斗争，其实他写这首诗就是打破了沉默。写此诗的时间是在1860年或略前，这时废止与维护黑奴制已从激烈辩论转到政治上的尖锐对抗，内战的风暴已在逼近。惠特曼在这里特别提到“傲慢者把轻蔑和侮辱扔向劳动者、穷人，扔向黑人和其他人”，使我们回想起他在《自己之歌》里所写细心照顾过路的逃亡黑奴的情景，当时他还表示了为了保护黑人他是不惜拿起枪来的。1861年，美国终于爆发内战，大群的人为了反对蓄奴而拿起枪来了。惠特曼对此感到兴奋。内战初起，他写了《敲！敲！敲鼓吧！》和《1861年》等诗，充满了夺取胜利的決心：

敲！敲！敲鼓吧！——吹，吹号吧，吹吧！
不要谈判——不要停下来听什么规劝！

这诗写在南方军队取得一次重大战役胜利之后，起了鼓舞北方的士气、号召更多的人参军的作用。而对于那历史性的 1861 年，惠特曼是这样歌颂的：

武装的一年，斗争的一年，
可怕的一年，你无需纤巧的韵律和感伤的情诗，
你不是苍白的诗客坐在书桌旁有气无力地哼着回旋曲，
你是一个昂然的壮汉，穿着蓝衣服，大步前进着，肩上扛
一杆步枪，
你有硬朗的身子骨，晒黑了的脸和手，腰带上插一把刀，
我听见你高声喊着，你洪亮的声音在整个大陆上回响着，
呵，年代！你那男性的声音在无数伟大的城市之间升起！

总之，美洲的新诗歌发挥了它的战斗作用：不要旧世界的浅唱低吟，而要震动新大陆的鼓声，号声，吼声。

然而随着这场战争的进展，诗人的情感变得复杂起来。一方面，他期望战火烧掉美国身上的污垢，出现一个新时代；另一方面，由于他在前线和医院亲眼目睹了大量伤亡，他又认清了战争的残酷的一面。渐渐地，金鼓齐鸣的战歌少了，写伤兵痛苦的诗多了，而且除了写流血与呻吟之外，还写诗人自己面对这些景象时的凄凉之感。他已不再高呼，而是在忧郁中低语着。请看这一时期他用的诗题：

有一晚我在战场上奇异地守夜
在战败的队伍里走着难测的道路

灰色而阴暗的黎明下营地一瞥
艰难地跋涉在弗吉尼亚的森林里
当我把头躺在你的怀里的时候，伙伴

在这些诗里，弥漫着一种异常感人的沉思情调。即使似乎在写景，也是带着沉思：

往下看，秀美的月亮

往下看，秀美的月亮，让你的光弥漫，
把夜晚的大片清光柔和地照在死人的脸上，这些阴森、浮肿、紫涨的脸上，
照在摊开两臂横躺着的死人身上，
慷慨地，用你那圣洁的大片月光。

古今中外多少诗人写过月亮，似乎没有一个写得像惠特曼这样沉痛。同时，我们又必须说：这又是真正美丽的诗。《草叶集》的成长让我们看到了惠特曼的许多不常显露的方面。我们记得惠特曼在1861年还在告诫世人：

别管那些胆小鬼，别听人们的哭声和祷告，
别管老年人对年轻人的祈求，
别听儿童的叫声和母亲的哀恳……

——敲！敲！敲鼓吧！

而经过四年的兄弟大残杀之后，他却写了一首情调完全不同的诗：

和 解

超越一切的一个字，像天空一样美，
美在战争和一切屠杀行为终必消失在时间之中，
美在死亡与黑夜这对姊妹的手会不断地、轻柔地把这个
弄脏了的世界洗了又洗；
原来我的敌人已经死了，一个同我一样神圣的人已经死
了，
我看见他躺在棺材里，白森森的脸，一动不动——我凑近
去，
弯下身用嘴唇轻轻地亲了棺材里的白脸。

诗人用动人的形象表达了对于战后全国和解的渴望，而“一个同我一样神圣的人”则泄露了他的充满着人类爱的人道主义，给予这首小诗以更大的思想深度。

然而正在共和国绑扎起创伤，想要摆脱战争噩梦大步前进的时候，胜利的建造者林肯总统被刺了。惠特曼陷入悲痛之中。他整个的灵魂受到震撼，所受的创伤远远超过任何个人生活上的不幸。但是他不是呻吟者——他向来是鄙弃呻吟的。他把他的悲痛倾吐在诗里：

呵，船长！我的船长！我们的可怕的航程已经结束，
船儿渡过了一切艰险，我们所追求的奖品已经到手，
港口就在前面，钟声已响，人们在欢呼，
无数眼睛在注视着我们的船稳稳驶近，它威严而又勇敢，
可是呵！心呀！心呀！心呀！
呵！鲜红的血在滴着，
我的船长在甲板上倒下了，

全身冰冷，死了。

这就是至今传诵的《呵，船长！我的船长！》，全诗不过三节，呼声是急迫的，然而形式却是异乎寻常的完整，破例用了脚韵——也许因为诗人希望更多的美国人民能够随着这个比较传统的节奏而慷慨悲歌。

他一连写了几首，其中最值得注意的是一首长诗，即《上一次紫丁香盛开于庭院的时候》。

这首诗是静静地开始的：

上一次紫丁香盛开于庭院的时候，
一颗大星在西方的夜空陨落了，
我哀悼着，而且每逢春天重来我又要哀悼。

这里用大星象征林肯是显然的，但是紫丁香的出现却不平凡。当然，它有事实根据：林肯被刺于1865年4月14日，正是紫丁香盛开的时候，而且在林肯下葬的时候，人们看见他的棺木上也堆满了紫丁香。^①诗人抓住这个事实，但是给予紫丁香以更多的联想，例如在诗的第三节，出现了这样的景象：

在一处旧农屋的前院，离开白色栏杆不远，
有一株高大的紫丁香树挺立着，它有鲜绿色的心形叶子，
长着秀气的尖花，散发着我喜欢的浓香，
每一片叶子都是一个奇迹

北美洲农村的自然景色带来了生机，而“奇迹”则暗示死者的精神是不死的，这样境界就开阔起来。下一节出现了一个新因素：

① 据 G·W·艾伦：《孤独的歌者》，纽约，1955 年，第 355 页。

在沼泽地的僻静的深处，
一只隐藏着羞怯的小鸟在唱歌。

孤独的画眉鸟
隐士般躲在一边，避开有人处，
独自唱着歌。

唱着啼血的歌，
解脱死亡的生命之歌，（因为，亲爱的兄弟，我知道，如果
不让你唱歌，你就一定会死亡。）

这里有僻静、孤独、流血的嗓子，然而又充满了柔情：歌声，亲爱的
兄弟；这里有解脱死亡的希望，也有沼泽地的清冷而又滋润的美。

接着而来的则是死去的伟人的最后旅程——一列火车载着他的
棺木从华盛顿向一个 500 英里以外的伊利诺斯州行进，穿过无
数城市和农村，穿过人群：

长而弯曲的行列，黑夜里打着火把，
无数的火把，静默的未脱帽的人脸之海……

这时一系列的并列句发出火车头进行的节奏，而最后又回到诗人
本人：

这儿，缓慢通过的棺木，
我给你一枝紫丁香。

在以后的几节里，我们看到一种争夺，即鸟与星在争夺诗人。
鸟的歌声在召唤他，而同时

我的离去的同志的星拉住了我，要我停留。

这一争夺给予了诗的后半以新的戏剧性。几经反复，中间出现了战后美国的展望：

生长的春天之图，农庄和家园之图……
身旁的城市，密排的房屋，如林的烟囱，
生活的一切景象，以及工厂，下班回家的工人。

也出现了战争回忆，然而已如幻象；对比之下，死亡失去了恐怖的力量，诗人随着画眉鸟唱起了颂歌：

来吧，可爱的给人安慰的死，
你荡漾在世界上，宁静地到来，
白天来，黑夜来，来到每个人、所有人身上，
或迟或早都来，温柔的死。

最后，幻景和黑夜都消逝，鸟的生命之歌变成胜利之歌，诗人的精神升华了，然而他并没有忘记死去的同志——全部他所爱的同志们，首先是

我全部岁月和国土上的最温和、最智慧的灵魂——为了
他的缘故，
紫丁香、星、鸟同我灵魂的歌结合在一起，
在喷香的松树和幽暗的柏树之中。

这结尾是沉静而又崇高的，惠特曼把痛苦的经验化为艺术，在过程里他寻到了希望。

四

《草叶集》的不断丰富与加深说明了许多事情：诗人在思想和艺术上的发展，他的活力和不停留在已得的成绩上，他所反映的变化，以及后来的《欧罗巴》、《法兰西之星》、《西班牙：1873—1874》等诗所反映的美国、欧洲和世界的变化……

而我们的阅读却是有限的，表面的。每打开一次《草叶集》，总使人感到可以发掘的东西之多，像是每一次都是初见，而初见总是浮光掠影。

虽然如此，它的力量已经充分显露。从它的初版在 1855 年问世以来，历来咒骂它的人多而凶，就证明它是有长远的刺激性的。它所建立的美国本土诗的传统已经坚不可拔，这一点今天看来更加清楚，惠特曼自称是“一个粗人”，当然不是高雅之士所喜欢的；后来从高雅之士中出现了现代派，他们曾在两次大战之间风行一时，但是惠特曼仍有赞美者。现代美国诗的主要代表者之一威廉·卡洛斯·威廉斯曾把现代派的杰作——艾略特的《荒原》——称为“大灾难”，而认为惠特曼才是真正有胆略的创新者。到了 50 年代中期，美国的新诗人更是扬弃艾略特而用更大的步伐走惠特曼的路。艾伦·金斯堡——“垮掉的一代”中的诗人——曾经这样表达他对于惠特曼的怀念：

今晚我多么想你呵，瓦尔特·惠特曼，当我沿着小街在树下走着，感到惹人注意，头痛，看着天上的满月，
在我的极度疲惫里，为了搜求形象，我走进一家亮着霓虹灯的水果超级市场，梦想着你的一长串的列举！

……

——加利福尼亚的一家超级市场

“垮掉的一代”也是“粗人”，也是着眼于美国本土的风貌和人物，在精神上和形式上都是惠特曼的后裔。试看金斯堡的长长的句子，口语体诗歌语言，演讲式的节奏，无一不是《草叶集》的嫡传。其实，只要打开任何当代美国诗的选集一看，就会知道惠特曼式自由诗已经成为今天英语诗歌中的一大主流。从整个英语诗的历史来说，《草叶集》和它的追随者是继 16、17 世纪英国文艺复兴和 19 世纪初期英国浪漫主义之后的第三个高峰：在浪漫主义的盛日已逝，剩下丁尼生、勃朗宁、先拉斐尔派等人在做微弱的叹息或进行怪诞的技巧试验的时候，“美洲的猎人苏醒了”，惠特曼异军突起，用全新的内容和全新的艺术替英语诗开辟了一条新的大路，真所谓石破天惊，一本诗集扭转了整个局面。这是不可磨灭的历史功绩，而且这历史今天还在继续演化之中。

惠特曼的影响不限于美国或英语国家，他的文名原来国外盛于国内；有人说他先成为世界诗人，后成为美国诗人。他到处都有同志，中国也不例外。1920 年当中国的白话新诗初露锋芒的时候，人们听见郭沫若这样高呼：

晨安！华盛顿的墓呀！林肯的墓呀！惠特曼的墓呀！
啊啊！惠特曼呀！惠特曼！太平洋一样的惠特曼呀！
——《女神·晨安》

《晨安》的内容和形式都是受了惠特曼启发的。也是在惠特曼的启发之下，这位年轻中国诗人写出了另一首出色的诗：

笔立山头展望

大都会的脉搏呀！
生的鼓动呀！
打着在，吹着在，叫着在，……

喷着在，飞着在，跳着在，……
四面的天郊烟幕蒙笼了！
我的心脏呀，快要跳出口来了！
哦哦，山岳的波涛，瓦屋的波涛，
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！
万籁共鸣的 Symphony，
自然与人生的婚礼呀！
弯弯的海岸好象 Cupid 的弓弩呀！
人的生命便是箭，正在海上放射呀！
黑沉沉的海湾，停泊着的轮船，进行着的轮船，数不尽的
轮船，
一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！
哦哦，二十世纪的名花！
近代文明的严母呀。

——《女神》

人们读着这首诗，不禁想起惠特曼的《船只的城市》：

船只的城市！
（哦，黑色的船！哦，凶相毕露的船！
哦，美丽的尖头的汽船和帆船！）
世界的城市！……

想起《曼那哈达》：

无数拥挤的街道，钢铁长城的高楼，细长，结实，轻快，壮
丽的涌向晴朗的天空……

影响是显然的。然而郭沫若却没有仅仅模仿，他有他自己的创新：

他利用汉语语法的特点,写出了

打着在,吹着在,叫着在,……

喷着在,飞着在,跳着在,……

……

涌着在,涌着在,涌着在,涌着在呀!

这样新颖而有力的诗句,这样急骤的节奏,其重复和重复中的小变异更增强了那种一切在跳跃、鼓动、涌上前来的效果。而且郭沫若还有他的细致、敏感的地方:把弯弯的海岸比作爱神之弓是鲜亮的比喻,而咏叹

一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀!

则近乎波特莱尔式的世纪末形象了!此外,全诗在狂热中见出完整(比通常惠特曼的诗要短得多,也显示出更大的艺术纪律)则又纯然是中国古典风的。

惠特曼同中国诗的遇合是世界诗史里又一个决定性时刻。郭沫若身上有着从儿童时期就开始熏陶他的中国古典诗的传统,后来他还要回到这个传统去,然而在1920年左右,他却在《草叶集》的刺激下进行了有意义的创新,写下了至今读来还令人欢欣的好诗。他的表现并不是无懈可击的(例如把两个英文字 Symphony 与 Cupid 放进诗里,固然增了新鲜感,却使这首本来可以朗诵的诗变成难读,变成只有一部分知识分子才能接受),然而影响却已造成:郭沫若师法惠特曼,别的年轻中国诗人又仿效郭沫若。中国新诗里的豪放传统从此而始,而豪放在中国社会的现实环境里很快就从诗人的个人抒情发展为民主的、群众性的强大的歌声。

把英语诗从浪漫派以后的颓风拯救出来,又强有力地影响了世界各处的诗歌,包括中国这样有几千年灿烂传统的诗歌,而且至

今余波未息,各种各样的阐释和仿作还在涌现——《草叶集》确是一丛鲜绿的草,植根于大地,从土壤汲取营养,饱经风雨而仍然繁殖,生长……

威廉·燕卜苏

(1906—1984)

燕卜苏同中国有缘,但他不是因中国才出名的。早在他在剑桥大学读书的时候,他的才华——特别是表现在他的论文《七类晦涩》之中的——就震惊了他的老师,而他的老师不是别人,而是创立一整个文学批评学派的宗师理查兹。《七类晦涩》于1930年出版,至今还是英美各大学研究文学的学生必读的书,而作者写书的时候还只是一个20岁刚出头的青年。

这本书同他后来的几本著作——《田园诗的若干形式》(1935)、《复杂词的结构》(1951)、《弥尔顿的上帝》(1961)——都表现出一种思想上的锐气,作者在学院里度过了一生,却能突破学院的局限,不断地追求心智上的新事物。他是学者,但又有一般学者所无的特殊的敏感和想像力。这是因为,他又是一个诗人。

而且是一个奇特的诗人。他写诗不多,1955年出版的《合集》总共只收56首诗,连同注解不过119页。这些诗大部分非常难懂。人们说他追随17世纪的玄学派,实际上他比玄学派更不易解。文字是简单的,其纯朴,其英国本色,有如《爱丽丝漫游奇境记》,但是内容涉及20世纪的科学理论(如爱因斯坦的相对论)和20世纪的哲学思潮(如维特根斯吞的逻辑与语言哲学),有时单独的句子是好懂的,联起来则又不知所云了。

然而这样的诗仍然值得一读,因为它代表了诗的一种发展。这是20世纪的知识分子的诗,表达的是知识界关心的事物。其所以难,是因为西方现代科学、哲学的许多学说本身就不易了解,而诗人本人对它们的探索也远比一般人深(我们不要忘了他在剑桥

拿了两个第一,其一是英语,另一是数学)。这些学说是重要的,影响到现代人的意识或世界观。但他写的又不限于抽象思维,对于现实生活里的矛盾与困惑,对于爱情,对于战争,甚至异国的战争,如中日之战,诗人也都是深有所感并吟之于诗的。在形式方面,他又严格得出奇,不仅首首齐整,脚韵排列有致,而且还有在法语中称作 Villanelle 的结构复杂的回文诗。整个说来,他的韵律是活泼的,愉快的,朗读起来,效果更好。十分现代的内容却用了十分古典的形式,这里有一点对照,一点矛盾;但这也增加了他的诗的吸引力。有些诗人的作品一见眼明,但不耐读;燕卜苏的相反,经得起一读再读,越读越见其妙。

这类诗也构成英国诗里的新品种。燕卜苏自己说过:

本世纪最好的英文诗是象征式的诗,写得极好,但这类诗搞得时间太长了,今天的诗人们感到它的规则已成为一种障碍,而文学理论家一般又认为除象征式诗以外,不可能有别类的诗。^①

但他认为可以有别类的诗,即“辩论式的诗”。燕卜苏本人写的就是这类,其中心是矛盾冲突:

诗人应该写那些真正使他烦恼的事,烦恼得几乎叫他发疯。……我的几首较好的诗都是以一个未解决的冲突为基础的。^②

因此,他不是在做文字游戏,而是在写现代知识分子所关心的

① 《纽约时报书评》,1963年9月22日,第39页。

② 《威廉·燕卜苏同克里斯多弗·里克斯的谈话》,收在伊恩·汉弥尔登编《现代诗人》一书内,伦敦,1968年,第186页。

重要问题,而方式则是通过思辨和说理。例如:

肥皂水张力扩大了星宿,
天上反映出圣母之韶秀
迎接上帝打开更多空间。
错了! 是我们在空间盘旋,
以超过光速的飞船
毁灭多少个星之宇宙,
让它们死亡不留痕斑。

——《远足》(柯大诹 译,下同)

同样,他的警句也不是仅仅展示机智,而是包含着对人生意义的领悟的:

一切人类依之生存的伟大梦想,
不过是幻灯投射到地狱黑烟上,
什么是真正实在?
手绘的玻璃一块。

或者是这样一种在前途茫茫中的悲壮的决心:

还是和我一起在盼待一个奇迹,
(不管它是来自魔鬼还是神祇),
找那不可能的东西,
绝望中练一身技艺。

——《最后的痛苦》

实际上不止是“技艺”,因为还有对人的关切。他是一个外表冷静而内心非常热烈的人。东方吸引了他:他在日本和中国都教

过书,特别是中国,两度居留,一共七年(1937—1939,1946—1951),教书极为认真负责,造就了一大批英国文学研究者和许多诗人,见证了中国的抗日战争、解放战争时期的大学气氛和解放后的新气象(在人民共和国成立之初,庆祝十一和五一的游行队伍里有着他们夫妇),而且把他的感想写进了诗,其中包括一首题为《中国》的短诗,一个取自李季《王贵与李香香》的片断的翻译,和他的惟一的长诗《南岳之秋》。战时设在湖南南岳的西南联大文学学院的师生的生活是非常艰苦的,但是他过得很愉快,这首长诗忠实地传达了他的印象和感想,当中包括了幽默、疑问和自我嘲讽,而主调则是愉快;他的轻松的口气和活泼的节奏加强了这一效果。这愉快不仅表明他在南岳“有极好的伙伴”(如他自己所说),而且用一种诗歌手段传达了他对于中国人民前途的信心。

南岳之秋

(同北平来的流亡大学在一起)①

灵魂记住了它的寂寞,
在许多摇篮里战栗着……
……相继是军人,忠实的妻子,

① 这首诗以作者在中国的经验为主题。燕卜苏于1937年下半年应北京大学之聘来到当时的北平。由于中国的抗日战争已经爆发,他接着南下到了长沙,那时北大已与清华、南开合组长沙临时大学,后来再迁云南,成为西南联合大学。长沙临大的文学院设在湖南南部衡山脚下的南岳,燕卜苏在那里教一学期。这首诗就是写他在南岳的工作、生活和想法。

这是燕卜苏所作最长的一首诗,共234行,也是内容比较明显的一首,虽然仍有个别晦涩处,但不像他的其它作品那样难懂。整个情调是愉快的。当时在南岳的临大师生正在流亡途中,条件极为艰苦,但燕卜苏同中国教师一起,做出了第一流的工作,至今都为他的学生所乐道。关于这首诗,他自己也说:“我希望当时的愉快心情表达出来了,那时候我有极好的伙伴。”

摇篮中的摇篮，都在飞行，都变
畸形了，因为一切畸形
都使我们免于做梦。

——叶芝

如果飞行是这样的普遍，
每一动都使一个翅膀惊起，
（“哪怕只动一块石头，”诗人都会发现
带翅的天使在爬着，它们会把人刺），
把自己假想成鹰，
总想作新的尝试，
永恒的嘲笑者，看不起平地
和地上所有我们可以依靠的岩石，
我们当然避免碰上
土地和诸如此类的东西，
把我们的乐园放在小车上推着走，
或让无足的鸟携带一切。

我是飞来的，部分的旅程是这样，
在必要的时候我愿意坐飞机，
（维多利亚式的火车备有卧铺，
如没有，只要可能，我就在汽车里挤），
但现在停留在这里已经好久，
身上长了青苔，生了锈，还有泥，
而且我的飞行实际是逃跑，
但怀有希望和信任的心意。
我感到我逃脱了那些人物，
他们稳坐台上而在小事上扯皮。
但也许我们真的应该戒惧

这边一拍，那边一溜，又加情欲刺激。
肉身还在时，我们不想飞行，
想飞行时，我们已成了污泥。

我所住的这座圣山，
对于我读的叶芝有点关系。
它是佛教圣山，本身也是神灵，
它兼有两种命运，一公一私。
山路的两旁守候着乞丐，
他们的畸形会使你回到梦里，
而他们不做梦，还大声笑着骂着，
虽是靠人用箩筐挑来此地，
现在却张眼看香客们通过，
像一把筛子要筛下一点东西。
香客们逃开，乞丐们只能慢走。
山上高僧取得了考古典的胜利。

“灵魂记住了”^① ——这正是
我们教授该做的事，
(灵魂倒不寂寞了，这间宿舍
有四张床，现住两位同事，
他们害怕冬天的进攻，
这个摇篮对感冒倒颇加鼓励)。
课堂上所讲一切题目的内容
都埋在丢在北方的图书馆里，
因此人们奇怪地迷惑了，
为找线索搜求着自己的记忆。

① 见本篇所引叶芝的诗。上文的“梦”、“畸形”和下文“寂寞”、“摇篮”也出自该诗。

哪些珀伽索斯^① 应该培养，
就看谁中你的心意。
版本的异同不妨讨论，
我们讲诗，诗随讲而长成整体。

记起了散文常给人麻烦，
虽然对于吴尔芙夫人^② 有点喜欢，
多年来都未能压制，
但拿到课堂上去开讲，
未必会替自己增光。
帝国建造者读的是月刊，
一本又一本尽是扯淡，
“谢谢上帝我丢开了，”（这是我的猜想），
“那些恶毒的耍笔杆，
还不如去叫猴子乱嚷嚷，
或者苦力们打他们的老婆，”
而我算是兄弟，这倒也值得捧场。

有人说女巫们以为自己会飞，
因为有种药会叫她们发呆。
普通的啤酒就够叫你无法无天，
还能祭起一把扫帚在空中作怪。
至于虎骨酒，泡着玫瑰花的一种
我们在这里没有得买，
村子里酿的可又粗又凶，

① 珀伽索斯，希腊神话中的双翼飞马，被其足蹄踩过的地方有泉水涌出，诗人饮之可获灵感。此处指有文学才能的青年学生。

② 指弗吉尼亚·吴尔芙（1882—1941），20世纪名小说家，散文也写得绝好。

热水也浑而不开，
但还可用来掺酒。不能说
只有天大的惊骇
才会使人去喝那玩意儿。
何况这酒并不叫你向外，
去遨游天上的神山，
而叫你向里，同朋友们痛饮开怀。

诗讲得成为一种乐趣，
免去了逃避之嫌或废话连篇。
我忽然感到不设法飞走
倒使他们逃避得更远。
这是一种航天的本领，
称为高翔，会使你把明星扮演，
(像王后和爱丽丝那样)^①，努力叫自己
停留在原地不变。
可是谁又有勇气去坐太阳神的车，
系在一个气球下到处转，
同一个什么人一起做间谍？
且慢喊万岁，先给我答案。

我把那本叶芝推到顶上，
感到它真是闲谈的大师，
谈得妙语泉涌，滔滔不绝，
可没有能够成长的根基。
这位卓越诗人的琴声变化
聪明地放过了我们这一批，

① 王后同爱丽丝都是路易士·卡洛尔所著的儿童故事《爱丽丝漫游奇境记》中的人物。

只把大家都骂了一气。他对最下的
底层并不提任何建议。
可是这个梦，虽然完全失败了，
像所有新派人物所已知，
他可没指出有什么漏洞该堵，
什么阀门不该放气，
只谈了他们逃避什么，落在何处，
什么是他们为表态而放弃的真理。

而且我也不真的喜欢
那种喊“小伙子们，起来！”的诗歌，
那种革命气概的蹦跳，
一阵叫喊，马上就要同伙
来一个静坐的文学罢工；
要不然就把另外的玩具抚摩，
一篇写得特别具体的作文，
一个好学生的创作成果，
他爱好恶梦犹如操纵自行车，
可是一连几篇就腻得难受。
但是一切程式都有它的架子，
一切风格到头来只是瞎扯。

最后我不得不同意：
在实践上你得明了，
这类关于逃避的粗鲁的话
无法用理论去驳掉。
叶芝有足够的明智看出
他那梦字必须取消，
让位于另外一种样子的梦，

弗洛伊德的才真生效。
他那智慧的力量和广博，
非我辈所能企及，不论谦虚或高傲；
我们把他的探索保存下来，
记下别人在什么地方走了错道。
可见逃避梦境也是对的，
只要有办法，不妨就一逃。

我似乎一直忘记了
那些真在天上飞翔的人。
实际上我们倒常常想起，
到处都看出应该多想他们。
当地出现了部长之流，
(被赶得远远离开了战争)，
还有训练营，正是轰炸的目标。
邻县的铁路早被看中，
那是战争常规。问题是：他们不会
瞄准。有一次炸死了二百条命，
全在一座楼里，全是吃喜酒的宾客，
巧妙地连炸七次，一个冤鬼也不剩。

诗不应该逃避政治，
否则一切都变成荒唐。
这话的道理我也懂得，
但我就要演讲也只会歌唱，
而且到底有什么好处
用诗来表达，不管写得多么悲壮，
半夜心里翻腾的疑问，
想起了家园，我所属的地方？

我的视线所及只有热气腾腾，
随着人群在激荡。
英格兰我以为应该健飞如鹰，
但可能太迟了，或化时太长。
我有什么可教它？它自有办法，
回答像锣声一样洪亮。

什么是我不曾面对的东西，
什么原因造成完全的绝望，
把地图分割成若干长线，
证明没有房屋真是正方？
毒害了心灵、毒害了空气的
不是民族主义，不是种族感，
是借口，后果，信号，
但不是已经存在的大现象。
它是真实的，使得想来承继的人
不能享有这一块地方。
但经济学是圣贤，
他们有讲坛，他们有眼光。

左派人物的议论完全不靠
反叛和慈悲来发出异彩，
他们要的也正是我们都要的，
即整个制度不发生停摆。
马克思的真正高明的地方
在于他把高度的献身气概
结合了一种看来可靠的证据，说明
所有跟随扫罗王的必遭火灾。
斯大林补充了一条，

他说那些人不会自己下台，
而必须用脚把他们往土里踩，
（但他那新生的国家还未成材，
他最好不要贸然把玩笑开）。
这就使他们只能背水一战定胜败。

心灵的枯燥乏味的胜利
倒是比有些人想的更有需要，
为了使一种命运显得荒谬，
想长玫瑰而把沙漠施上肥料。
把事情尽量拖后，直到别人发觉，
这似乎过分高尚了，使人反感不妙。
经济学家们占有便利，
又有面子，又安详高超。
有一位要我给他二十年光阴
去把那妖怪成长的线索寻找，
可是我们是否能等得到十字真言？
也许来得太晚，也许根本不宣告。

“这种消极的生活岂不同
蹲在英国喝啤酒没有两样，
如果你想的就是这些，那么，
牙呀，你又在这里搞什么名堂？
驱使日本鬼子来的是经济学，
但他们能操舵掌握方向。
假装同情并不希罕，
谁也不会因你流泪而给赏。
听听这些德国人吧，他们大有希望，
已经决心把这个国家切成两半。”

身处现场倒使人更乐观，
而那些“新闻”，那些会议上的官腔，
那爬行着的雾，那些民防的陷阱，
它们使你无法不恐慌。

再说，你也不真是废物，
只能像刺球那样紧附树身，
替代那些必须出去的人，
不妨坦白地承认，
确有模糊的意图，
想去那些发生大事的城镇。……
但没有想要招摇，
把自己说成血流全身——
你知道我们有一种鲑鱼
呆在战场全为了哼出歌声——
出典在《金枝》^①，你不必怀疑，
“钉死在十字架，是否古时不比当今？”……

* * * *

我说了我不想再飞了，
至少一个长时期内。可是我没料到。
即使在暴风雨般的空气里，
被扬得四散，又落地播稻，
脑子里七想八想，不断旋转，
人们又在动了，我们也得上道。
我没有重大的个人损失，

① 《金枝》，弗莱塞著，民族学的名著。

不过这首诗可完成不了，
得到平原上才能偷偷写成。
我们在这里过了秋天。可是不妙，
那可爱的晒台已经不见，
正当群山把初雪迎到。
兵士们会来这里训练，
溪水仍会边流边谈边笑。

论斯威夫特的散文

江纳善·斯威夫特(1667—1745)是爱尔兰都柏林三一学院的毕业生,有政治抱负,却始终未酬其志,初入世做了远房贵族亲戚的私人秘书,不甘心久居高级仆人的地位,于是投入英国国教会而为教士,参与政治,以文才先后为辉格、托雷两党服务,成为名公贵人的座上客,但终于失意回到爱尔兰,以圣·帕特里克大教堂教长终其生。作为一个英国移民的后代,他平时热衷于伦敦上流社会生活,到晚年却成了爱尔兰人民的勇敢的代言人,对英国殖民者的剥削和压迫进行了大胆的抨击。而爱尔兰人民也真是爱他,当英国政府悬重赏捉拿《布商的信》这一系列激烈攻击英国暴政的小册子的作者的时候,虽然斯威夫特是执笔者一事也有人知道,却没有一个人去告发他。

他的私生活方面也是一个谜团。他的生父是谁?至今仍有疑问。有姑娘爱他,但他不愿同她结婚,终致她伤心而死;他爱另一位姑娘,对她写了最温柔最赤诚的情书,然而几十年下来,也始终没有结婚。他对朋友极为热情、关心,但又是他明白宣告自己憎恨人类;在他的笔下,人类也确是最肮脏、最自私、最卑鄙的野兽,远不及马高贵。

然而这位充满矛盾的人却是18世纪英国的伟大作家,英国散文发展史上的关键人物。

他是《格利佛游记》的作者,而谁又不曾读过或至少听过大人国、小人国的故事?这是一本适合各类读者的奇书:儿童(主要看头两部故事),历史家(考证当时的朝政),思想家(研究其对文化、科学的态度),左派批评家(摘取其反战反殖民主义的词句),甚至

先锋派理论家(把他作为运用奇思幻想的大师、黑色幽默的前驱),如此等等,适足证明这本书内容丰富,雅俗共赏。

但是他还写了大量其它作品:各种辩论文章、期刊杂文、布道文、小品文、公开信、诗。而且无论写什么,总是写得有文采,有独特的风格。

然而他却反对美文,主张写得平易晓畅。他十分注意语言问题,多次写文指摘僻词、难词、俚语、行话、生造的“硬词”等等——例如《致一位新任神职的青年先生的信》。也是在这封信里,他提出了一个关于什么是好的文章风格的有名答案:“把恰当的词放上恰当的位置,这就是风格的真正定义。”

这句话经过后人重复引用,至今不绝,大概是关于风格的最有名的警句了,也许只有法国布封的“风格即人”可比。

拿这个定义付诸实践的,首先是斯威夫特自己。他饱读诗书,但写文不掉书袋,善于运用最平常的词,把它们巧妙地排列、组合而产生各种效果,其最著名的是讽刺,有时明显,有时微妙,例如《一个小小的建议》通篇是一大讽刺,然而有些读者以为这是郑重其事的正式建议。这是因为伴随着讽刺而来的,还有斯威夫特散文的第三个特点,即娓娓动听的说理,像是说得比任何人都周到,都细致,因此他用词虽简单,句子却很长的,往往要经若干从句、种种说明之后,才图穷匕现,托出了他的真实意思。现举两例,一短一长:

既然神道与人道的结合是我教的重要信条,奇怪的是:有些牧师写文章只有神道,而没有一点人道。

——零碎题目随想

至于我本人,在多年劳而无功地提出许多空词、不切实际的意见之后,以为再无成功之望了,幸而想到了这个建议,不但完全是新的,而且有切实的内容,化钱不多,费事不大,靠我

们自力就能实行,因此不会有得罪英格兰的危险。

——一个小小的建议

这两例,一例是讽刺教会的不人道,另一例是点出英格兰的压迫和剥削是爱尔兰民生困苦的总根源,都有力地达到了原定的效果,其方法就是把最要紧的话放在最要紧的位置上,在这里就是一个段落的末端。

斯威夫特还有一种功夫,就是运用最平常的比喻来表达深奥、复杂、不易表达的道理。《扫帚把上的沉思》就是一例。用扫帚把来比喻衰落、失势的人,多么恰当,而且无须多加解释,因为扫帚是家家皆有、人人尽知之物。同样,在《格利佛游记》里,他用大头派、小头派来比喻教派,用高跟党、低跟党来比喻政党,也是用了日常生活里尽人皆知的普通东西——鞋跟的高低和鸡蛋的大头小头——来说明这些教派、政党不仅一丘之貉,差别极小,而且为这点小小的差别争论不休,甚至动起武来,又是何等荒谬!

用文雅的、合乎逻辑的语言来揭出当时君王、大臣、贵妇、名学者、献策者种种的荒谬,斯威夫特的散文表现出了18世纪启蒙主义的理性精神。在“恰当的词放上恰当的位置”的定义背后,便有理性精神:一切要合适,要各就各位,这样才能如实地传达意思。反乎此,便是忸怩作态,便是荒谬。

然而斯威夫特的思想又是十分复杂的。在合理的外壳下有不合理的内心活动,文雅当中有粗野——他对于肮脏的、卑劣的、病态的东西所采取的既厌恶又被吸引的态度在他的作品里留下了印记,他把“牙胡”们写得那样卑污,那样比野兽不如,固是情节所需,但也渲染过分了一点。女性的肉体也是令他又爱又怕的,而他整个对女性的态度也是保护多于尊重。

当然,18世纪别的文人也有这类心情,这类态度,斯威夫特的不同处在于他的想像力特别机敏,因此所感更深,又有极好的文笔,因此所写造成更深印象。也许正是这理性主义加上他个人非

凡的想像力形成斯威夫特的独特品质,使他能够创造出那样离奇而又完全合理的情景,那样平凡而又引人遐思的比喻,使他能够利用逻辑而又把它颠倒(因此扫帚把要头冲下才像人,而格利佛在小人国为巨人而到大人国立刻变为侏儒),使他能够把讽刺提高到那样精粹的艺术从而发挥了前所未有的威力——一句话,使他的散文成为英国文学中持续 200 年的骄傲。

英国浪漫主义时期的散文

英国 19 世纪初年是一个伟大的诗歌时期。那么,同时期的英国散文又处于什么情况?应该说,这也是英国散文的一个重要时期,也是名家辈出,而且在许多地方表现出相似的浪漫主义特征。

英国散文在 18 世纪达到了一种完美:理性主义的精神蕴藏在平衡、匀称的句子结构之中,其最后的大家是约翰逊和吉朋。

但是到了世纪的最后 10 年,文风变了。随着在诗歌上出现了浪漫主义,散文也在变。进入 19 世纪,昔日人们赞美的约翰逊和吉朋现在成了攻击的目标。例如,有这样的言论:

在 1688 年的革命以后,出现了一种风格,内容平凡而在表现上故作惊人之语,意在满足无知者,讨好虚荣心。为了使最普通的头脑能够立刻了解,内容是小心地减到了最低限度,但是文字的外衣却精心编织,目的在使内容显得深刻。这种风格的要素是一种虚假的对仗,即简单声韵的对比,此外则热衷于拟人化,把抽象的变成了有生命的,加上牵强的比喻,奇特的短语,片断的韵文,总之什么都有,就是没有真正的散文。风格当然只是恰当地、清晰地表达意义(不论是什么意义)的艺术;对于它有一个衡量标准,就是不能翻译,一翻译意义就要受损。约翰逊的风格之所以得到不少人的欣赏,正在于它有一个毛病,即可以不断翻译下去。他造成一种假象,好像很聪明,方法就是从来不用普通方式说任何事情。……吉朋的表现方式是最糟的,凡这种风格所有的毛病他全有。

散繆尔·泰勒·柯尔律治：1818年第14次演讲，转引自《塘鹅英国散文选》，第4卷(1956)，第XIX页。

话是英国浪漫主义诗人、理论家柯尔律治说的。对于过分醉心18世纪散文艺术的人来说，这是一副很好的清醒剂，但是未必能令他们完全信服，因为他把约翰逊等人的优点完全抹杀了。

然而柯尔律治的斩钉截铁的论战口气却是有来源的。浪漫主义时期即是法国大革命震荡全欧时期。这时候，几位主要英国散文家卷入了激烈的政治争论，散文是论战的武器。

论战的武器

远在法国革命爆发之初，英国国内就对此事有赞成和反对两种意见，争论激烈。艾特蒙·伯克(Edmund Burke, 1729—1797)就是下议院论战里的一个主要人物。他是以文章风格雄奇著称的文论家、政治家，曾经在爱尔兰、美洲殖民地问题上发言攻击保守党政府，也揭发过英国在印度的官吏横行，但在关于法国革命的争论上采取了维护旧制度的立场，写了《论法国革命》(*Reflections on the Revolution in France*, 1790)一书，其中有一段名文：

我在凡尔赛宫见到法兰西王后——当时她还是太子王妃——是十六七年前的事。地球上从未降临过更叫人赏心悦目的景象了。她似乎足不沾地，显现在地平线上，正在进入一个上层仙境，为之增辉，使之挺拔，闪耀如晨星，充满了活力，散发着华彩和欢乐。啊，何等的变化！那样的崇高，而又这样的下降，我该有何等的心肠，能眼看这变化而无动于衷！……我做梦也没想到，我会活着看到在一个仁侠的国家里，一个荣誉君子 and 骑士的国家里，竟会有这样的灾难落到她的头上！我以为只要有人胆敢轻侮地看她一眼，就会有一万支剑拔出

鞘来执行惩罚！可是仁侠的时代过去了。接着来的是诡辩家、经济学家、计算师的时代，欧罗巴的光荣已经永远熄灭了。

伯克并不只在悲叹玛丽·安东娃耐特由王后沦为囚人，他看得更远，看出了法国革命是真正的空前大变，它结束了一个封建主义时代，开始了一个资本主义时代。他极度厌恶后者，而把法国王后看做是前者的象征，因此运用了全部的修辞术来歌颂她。

这样的内容，这样的渲染，引起了汤姆·潘恩的极大反感。潘恩(Thomas Paine, 1737—1809)是一个平民政治家，刚从胜利了的美国革命军的队伍里回到伦敦，就立刻参加了英国的民主活动。为了驳斥伯克的《论法国革命》，他写了《人的权利》(*The Right of Man*, 1791)一书，其中也有一段名文，就是对于上引伯克所言的直接回答：

(伯克)并不为苦难的实际动心，而是被炫目的虚象打中了想像力。他爱怜美丽的羽毛，却忘了毛下垂死的鸟。

这羽毛和鸟的比喻是人人能懂的，而潘恩写文的目的正是要使“几乎无阅读能力的人也能看懂”，因而文章要写得“像字母那样简单明了”。

潘恩另有一些名言，也是至今人们还在引用的：

这是考验人们灵魂的日子。

夏季的士兵和晴天的爱国者会在这种危难时刻退缩，不再报效国家。

伯克先生的最后一幕是，正同他如火箭般上升，现在又像枯枝样下跌。

我的国家是世界,我的宗教是行善。

确实是平易、清楚、有力,而比喻则来自普通人的日常生活,但又常有意想不到的妙笔,例如“夏季的士兵”,“晴天的爱国者”,只有两个简单的形容词就充分表达了这些人是顺利时的战友,逆境时的逃兵。

正同在 17 世纪英国革命时期一样,散文又成为革命斗争中的武器。

这里确实有两种散文风格在交战,而背后是两种敌对的政治哲学。

山水画,流民图

潘恩后来又去参加了法国革命,由于反对杀人过多而为雅各宾派监禁,几乎丧命,后来再去美国,又由于反对基督教而遭人攻击,晚景凄凉。他死后却有一位志士把他的尸骨运回他的英国故乡安葬。这人的名字是威廉·科贝特(William Cobbett, 1762—1835)。

这又是一位散文家,而且又是一位长于论战的平民政治家。同潘恩一样,他也写得平易、有力。不过他经历了一个从保守到激进的转变过程,始终如一的则是他的英国佬个性。他的政论主要发表在他自编的《政治纪闻》周刊上,用明快有力的平易语言揭露黑暗,攻击政府,拥有广大的城乡贫民读者。他也在这个刊物上发表游记,后来这些游记集成一书,称为《骑马乡行记》(*Rural Rides*, 1830)。后人最喜欢读的科贝特作品,就是这本游记。

然而这是一种奇怪的游记。它所展开的,与其说是山水画,不如说是流民图。

科贝特骑着马或坐着马车,从一个村子到一个村子,沿途看庄稼,查牛羊,问民生疾苦,做今昔对比,遇到大地主的庄园和有名无人的“烂选区”,则大声咒骂;看见秀丽山水和风流人物,又留连忘返。一到旅店,喘息未定,立刻动笔疾书,夹叙夹议,一气呵成。写出来的是这样的文字。

晨九时离欧卜赫斯班,坐马车来此,行程 20 英里。经过河谷,至离村六英里处又入丘陵地带,碧草如茵的坡地向正西及西南方翻滚而去,直达德怀士与索氏贝利二城。……路遇许多农妇在等人验收其所割的麦子,她们衣衫褴褛,穿得不如法南姆打草的乞丐,庄稼人在收获季节情况如此之惨,还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘,也是满身补丁,脸如死灰。天冷,霜重,这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫,任何人见了都要心痛,只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

而与流民图形成对照的,还有这样的温泉胜地:

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河,两河沿岸若干英里水草丰美,前所未见。草地上牛羊成群,沿途不断。看着这景色,这牛羊,心想这些好肉可作多少用途,不禁感到神奇。但是再向前骑八九英里,这神奇之感就破灭了;原来我们已经到达一个毒瘤似的害人地方,名叫却尔特能,所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者,西印度的奴隶主,英国的税吏,吃客,酒鬼,淫棍,各色各样,男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话,以为在做了多少丑事之后,一身孽障,可以到此一洗而净!我每次进入这等地方,总想用手指捏住自己鼻子。当然这话没有道理,但我一看见一个两腿畜生向我走来,实在觉得他们肮脏不堪,像是一有机会就要把他

们的毒疮传染给我似的！来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人：赌鬼，小偷，娼妓，一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子，一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人，这些少夫幼妻为了便于承继产业，不惜一切手段，坚决要为这些老妇衰翁生男育女！

这等丑事，尽人皆知。然而威廉·司各特爵士在1802年演讲，明白主张牧师不必定居教区，而应携眷到温泉游览，据说这样反能得到他们教区子民的尊敬云云。查此人作此语时，官任代表牛津城的国会议员！

这样的文字完全不同于约翰逊、吉朋和伯克笔下出现的，而是继续了斯威夫特的平易传统，但是比斯威夫特更质朴，句子更短，用字更普通，议论更直截了当，其前辈实是班扬和笛福，而其后人则是勃特勒、萧伯纳、普里斯特莱、奥威尔。这一线平易散文作家共有的一个特点是：对他们所处的社会采取批判态度，大多长于讽刺，长于论战，而由于写得实在、真挚，又使人感到亲切。

浪漫派散文诸家

人们更加注意的，则是这时期的所谓浪漫派散文。它有几个重要的作家。

首先要提到兰姆。查理士·兰姆(Charles Lamb, 1775—1834)在我们中国也颇有人知，其世纪性的文学声誉却建在几本薄薄的小书上，即《伊利亚随笔》(*Essays of Elia*，一集1823，二集1833)和他同姐姐玛丽·兰姆合写的儿童读物《莎士比亚故事》(*Tales from Shakespeare*, 1807, 即林纾译的《吟边燕语》)。当然，还有人欣赏他的书信和他的选本《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》(*Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare*, 1808)，其中都有重要的文学见解。然而人们最喜爱

的还是他的随笔。在华兹华斯、柯尔律治等人咏唱大自然的年代里,兰姆却喜爱城市生活。有一次华兹华斯邀他去乡下同游,他回信说:

我的日子是全在伦敦过的,爱上了许多本地东西,爱得强烈,恐非你们这些山上人同死的大自然的关系可比。河滨路和舰队街上铺子的灯火,各行各业的从业者和顾客,载客和运货的大小马车,戏园子,考文特花园一带的忙乱和邪恶,城中的风尘女;更夫,醉汉,怪声的拉拉鼓叫;你如不睡,就会发现城市也没睡,不管在夜晚什么时刻;舰队街不会让你感到片刻沉闷;那人群,那尘土,泥浆,那照在屋子和人行道上的阳光,图片店,旧书店,在书摊上讨价还价的牧师,咖啡店,厨房里飘出来的汤味,演哑剧的人——伦敦本身是一大哑剧,一大化装舞会——所有这一切都深入我心,滋养了我,怎样也不会叫我厌烦。这些景物给我一种神奇感,使我夜行于拥挤的街道,站在河滨的人群里,由于感到有这样丰富的生活而流下泪来。这种感情可能会使你们感到奇怪,正同你们对乡野的感情使我觉得奇怪。^①

这是他的一段名文,其情感、其风格都有独特的兰姆味道。他本是伦敦东印度公司的一个普通职员,并不富裕,有一个常要发疯的姐姐(有一次她用刀刺死了老母亲),家庭多忧患,但却嗜书如命,喜欢同文人交往,其生活情趣则是伦敦市民的,因此他的随笔谈的也大多是城里的人,事,市声,街景,回忆,幻想,包括扫烟囱的小孩,乞丐,老演员,老律师,穷亲戚,靠养老金过活的人等等,写法则是力求亲切,幽默中有伤感,嘲弄别人,更嘲弄自己,对不幸者则充满了同情,深通人情世故,但不怕说出自己的不受欢迎的独特见解,

① 1801年1月30日兰姆致华兹华斯函。

常有奇思怪想,常作文字游戏,爱好双关语、引语、典故,故意用些古词僻语,有时还效法 17 世纪汤玛斯·勃朗等人的巴洛克笔调,而把这些溶合为一的则是一个 19 世纪初年的英国文人的敏感和个性。

兰姆的散文是地道的书面体英文,可以写得明白、具体:

一听敲门,就知是他。你的心告诉你:“那是某某先生。”一声轻敲,介乎亲昵与尊敬之间,似乎有权要求招待,但又——怕遭到拒绝。进门脸带微笑,但又——局促不安。伸手让你来握,但又——收了回去。说是偶然趁饭前来看看——不想已经满桌上菜。看见你有客人,他表示要走,但一劝也就留下……(《穷亲戚》)

这是写穷亲戚串门,把世态炎凉中这类人的窘态写得入木三分。但兰姆还有另一种写法,是留给情感激动的时刻的:

哪儿是芬立奇街?老明申巷的路石啊,我曾经每天来回走了 36 年之久,现在是哪个劳累的小职员在你那永恒的石板上响着脚步?……(《领养老金的人》)

这是近乎诗的抒情散文,连节奏也不同了。

因此,兰姆的文章很耐读,越读越有味,但不可学。学的人往往得其怪诞,失其真挚,有其古僻与文字游戏,无其典雅与风趣,反而显得有点忸怩作态了。

兰姆也是一个重要的文论家,其主要功绩在于重新引起对 16、17 世纪英国诗剧的兴趣。他所编的《莎士比亚时期英国戏剧诗人选段》着重选“激情的场面,有时是触动情感最深的场面”,整个选本可说是若干次“感情危机”的汇集,这就给了 19 世纪初年的英国读者以一种纵览莎剧以外的英国古诗剧精华的好机会。他不

仅选,还对所选加以评论,写法跌宕生动,即使不同意他的看法的人也往往为其文字所吸引。例如他认为韦勃斯特的天才仅次于莎士比亚;为了说明这一点,他把《白魔》和《马尔菲公爵夫人》两剧中的女主角形容得异常动人。别的评论家并不服膺其说,但都承认兰姆这番评论的文字魅力。经过他的评点,韦勃斯特、顿纳、查普曼、戴克等古诗剧作家又重新受到注意,读者群的文学趣味起了变化,显示出这种着重主观印象的浪漫派文学批评的力量。

第二个重要散文作家是海什力特。威廉·海什力特(William Hazlitt, 1778—1830)写文很多,收集在《莎士比亚剧中人物论》(1817)、《闲谈集》(1821—1822)、《时代的精神》(1825)等书中。他是兰姆的好友,但与兰姆文风不同。他主张平易风格,曾经以此为题专写一文;所作果然用字平易,句子也接近口语,但也有不平易处,如大量的典故和文学引语(有的并非常见的名言,有的字句还是他记错了的);然而行文气势磅礴,一泻到底,其间有许多隽言妙句,令人应接不暇。大致一个读者刚读时,会嫌他噜苏,似乎话太多而无中心;但是读下去,就会发现他的论点鲜明,知识丰富,文章流畅中见犀利,能把平凡的道理说得很有吸引力。例如:

如果我们要知道人的天才的伟力,我们应该读莎士比亚;
如果想看出人类学问的渺小,可以读莎学专家。

荣誉之殿建在坟墓之上。

爱自由是爱别人;爱权势是爱自己。

英国人(我们得承认)是一个嘴巴不干净的民族。

在所有的仆从当中,最低级的是文学仆从。

他也有十分抒情化的名句,例如:

给我头上一片晴朗的天,脚下一片青草地,面前一条弯曲的路,三小时的步行行程,接着是晚餐——然后是沉思的时刻!

他另有两个特点:一是通晓艺术,特别是绘画,因此他的文章也富于色彩和形象;二是他是一个激进的民主派,曾经写道:

我的生命同法国革命一起开始,而可叹的是,竟然活着看到革命终结。……从那时起,说实话,我就不再感到自己年青了,我所有的希望也随之而灭。

因此他特别厌恶曾经高唱“生活在黎明里何等幸福”而后来转向的文人,而他自己则始终拥护法国革命的理想,死前还完成了大部头的《拿破仑传》(1828—1830)。

作为文论家,他的重要性超过兰姆。同兰姆一样,他也提倡读古诗剧,曾经作过一系列的演讲来说明它的特点。他还以古比今,认为拜伦的诗剧如《马琳诺·法里埃罗》不能同古诗剧如韦勃斯特的《马尔菲公爵夫人》相比,原因就在后者有活生生的人物,而前者则只是若干堂皇演讲词的串合。他的文论并无系统理论,注意的是作品是否把真实感情写得酣畅痛快,着重的是想像力,喜欢进行比较,不仅在英国文学内部,而是常同法、西等国文学相比(如拿莎士比亚同拉辛相比),而且还突破文学范围,进而同其它艺术特别是他所熟悉的绘画相比,其方面之广与见解之敏锐都超过当时其他的浪漫主义文论家。

与海什力特的汪洋恣肆相对照的是兰陀的简洁隽永,人称为古希腊风的碑文风格。华尔特·萨维其·兰陀(Walter Savage Lan-

dor, 1775—1864)也是民主派,喜与人争,在写作上则追求一种宁静的古典风格,但又用历史想像力去活跃它,其著名的散文合集是《幻想的会话》(*Imaginary Conversations*, 1824—1829)。会话共约 150 篇,都是历史上著名人物相对而谈的戏剧性场面,但并不依据史实,而是随作者兴之所至,将活在不同时期的人拉在一起,或虚拟根本不曾发生过的事情。15 世纪的马基亚维里可以谈论 16 世纪的西班牙无敌舰队,哲学家培根可以同已死的神学家胡克进行对话。这些戏剧性场面往往不是感情达到最高潮的危机时刻,而是危机之前或略后,例如英王亨利八世在他的废后安·波琳处死刑的前夕去看望她,而俄后卡撒琳则在杀害了她的丈夫彼彼三世之后才出场。有时兰陀写得并不宁静,例如上述卡撒琳一篇就写她站在门外听着刚被刺死的丈夫的血一滴一滴地落在地板上作响,又如写彼得大帝在杀了儿子之后食欲大增,都显得过火了,表现出兰陀虽然十分崇拜古希腊文明,实际上还是一个喜欢渲染的 19 世纪的浪漫派。他的散文风格尽管有许多崇拜者,毛病也不少,如雕琢过甚,其有名的特殊节奏也不堪久听。100 多篇会话并不都好,读多了使人感到单调。但是在他写得最好的时候,他确实写得动人,而且很耐玩味。

例如《里奥弗立克与戈狄华》(*Leofric and Godiva*)。这是一对夫妻的谈话。事情发生在 11 世纪英国茂西亚都。丈夫是当地领主,由于在大灾之年人民无力向他交租而要惩罚全城;妻子则充满了对不幸灾民的怜悯,央求丈夫赦免他们。丈夫说:如果人民不交租,我们又怎能有钱举行庄严的节日庆典呢?妻子反问道:在大批人民死于灾荒之后,喧哗一场,热闹一气,杀牛吃肉,狂歌乱舞,就算是过节么,难道一个行吟诗人能比我们的内心的声音更使我们向善么?

“啊,我亲爱的人!”她接着说,“让世上的一切都变成我们的快乐吧!只要我们愿意,一切就会这样。如果听了画眉在园子里歌唱,而我们毫不动心,那就真是悲哀的日子来临了,以后的日子也

就更悲哀了！里奥弗立克啊，上帝的仆人把最崇高的节日放在人的心灵里。”

对于这番呼吁，丈夫只冷冷地说：“你疯了！”

然而真正疯的正是这位丈夫自己。当戈狄华当着主教的面再度对丈夫说：“赦免全城吧！”他的回答是：

“主教大人，真没想到让你看到了她现在这个样子。要我赦免全城？好，戈狄华，我凭十字架起誓，我一定赦免他们，只要你在中午不穿衣服骑马在城里街道转上一转！”

这一要求使她吃惊，她感到丈夫的心完全变黑了。然而为了全城人的生命，她又不顾对自己的无比羞辱，慨然答应照办。

连她的残酷的丈夫也感动了。他发现她比任何时候都可爱了：

“啊，我的美丽的夏娃！你的身旁就是天堂！你一走动，一呼吸，世界就重新有了生气！你所在之处，我看不见也想不到任何邪恶。我真想就在这里把你拥抱！可是对于我自己，我看不出有任何好兆头。阳光不因我而跳跃，没有责备，没有不满，同时也没有任何人对我感兴趣。”

文章以戈狄华对自己说的一番话作结：

“良善的人民！天保佑这些良善、慈爱的灵魂！希望明天他们不要像现在这样把我紧紧围住。里奥弗立克啊，如果我的名字能被忘却，只有你的被记住就好了！也许我的纯洁会使我免受指责，但多少像我一样纯洁的人生活在恐惧和灾荒之中！朝我看的每只眼睛将会流泪不停！作为这样一个大家庭的母亲，我是太年青了。年青是否有害？不，靠上帝支持，年青给了我勇气。啊，早晨什么时候来到！啊，中午什么时候过去！”

兰陀的写法已接近诗的散文，等到德昆西登场，散文的诗化又进了一层。

汤玛斯·德昆西(Thomas De Quincey, 1785—1859)写过大量

杂志文章,包括有创见的文论如《谈麦克白斯一剧内的半夜敲门》,其主要作品则是《一个英国鸦片服用者的自白》(*Confessions of an English Opium Eater*, 1821—1822)。这是一本自传性质的书,其中有作者 17 岁时流落在伦敦街头的描写,那时候同他做伴的只有一个比他还小一岁的妓女:

一天晚上,我们在牛津街上慢慢走着,我感到比平常更不舒服,头也是昏的,就请她同我折进索荷广场,到了那里之后,我们在一家屋子的台阶上坐下。……突然间我觉得自己更不行了。原来我的头靠在她的胸上,现在忽然脱开了她的手臂朝后倒在石级上了。当时我最清楚的感觉是:得赶快有一种特别有劲的刺激品才能救我,不然我立刻要死了,在那种无依无靠的情况下不死也不可能恢复了。在这个命运的紧急关头,我的这位孤苦伶仃的友伴虽然自己从人世所得唯有损害,却向我伸出了救援之手。她惊恐地叫了一声,立刻跑往牛津街,不一会就拿了一杯撒了胡椒的葡萄酒回来。我当时肚子是空的,任何固体食物只会使我呕吐,这杯酒却立刻生效,使我苏醒过来,而这杯酒是这位慷慨的姑娘毫不犹豫地从小小钱包里拿钱买的,当时——请记住!——她连自己吃的都买不起,而且完全清楚我是永远也还不了钱的。

以上选自书的第一部分《初步自白》,是作者对于少年时期的回忆,当时他还未染上鸦片瘾,文章写得很具体,也很动人。等到我们读到书的主体部分——《鸦片的乐趣》和《鸦片的痛苦》——就发现另一种笔墨:

在热带高温和直射阳光联合产生的感觉之下,我把所有的生物、鸟、兽、爬行动物,所有的树木,所有热带地区的风俗和现象都集中起来,放在中国或印度斯坦。在类似的感觉之

下,我又把埃及和它所有的神明都放在同一法则之下。猴子、长尾鹦鹉、白鸚们紧盯我,轰斥我,向我怪笑,对我乱叫。我跑进宝塔,走上顶屋,跌入密室,在那里我被钉住了,几百年不能动弹。我是偶像;我是僧侣;我被崇拜;我被献为牺牲。为了躲避婆拉玛的怒气,我逃过了亚洲的所有森林……

这是写服了鸦片酊之后的梦境所见,出现了许多奇花异木,怪兽妖鸟,借来了东方异域的古老神祇,文字充满色彩,节奏类似念咒,散文已入诗境,其目的在写鸦片影响下的奇特的、混乱的、却又异常强烈的感觉。这已经超越兰姆等人的怀旧、伤感和个人意兴,而把文学带入潜意识的领域。

至此我们已将英国浪漫主义时期的几个重要散文作家简略介绍完毕。归纳起来,可以说有两条线索,一条是平易、有力的政论文传统,其代表人物是潘恩、科贝特;另一条是随笔性质的艺术散文传统,其代表人物是兰姆、海什力特、德昆西。两者都有所发展:平易文体在走向细密的说理和逻辑性,艺术散文的触须则伸向了诗境。

然而我们的叙述又是不完全的。散文的领域十分辽阔,用处也极多。在这时期,英国的定期刊物除了原有的包括各类文章的杂志,又多了一种以政论和书评为主的“评论”,如《爱丁堡评论》。不仅刊物的数量和种类增加,它们之间的争论也更趋激烈。政治争论的焦点在对法战争、“谷物法”、国会改革等有关和平与民主的大问题,文学争论的表现之一是保守派对“伦敦佬派”的民主斗士和几位青年浪漫诗人的攻击——《勃腊克武特》、《季刊》、《英国批评家》等刊家对济慈的围剿就是例证。那些文学杀手写的也是散文,虽然是恶毒的、下流的散文;而李·亨特和海什力特等人对保守派的犀利有力的反击则给了散文以一种新的锋刃。

诗人的散文

这一时期还有两类散文需要一谈。其一是诗人的散文。华兹华斯的《抒情歌谣·序》、柯尔律治的《文学传记》、文学演讲以至《古舟子谣》页边的情节解释,雪莱的《为诗辩护》都是双重意义的浪漫派散文,即它们既阐释浪漫派的文学理论,又展现浪漫派的某些文体特点:宣言式,探索性,理想化。然而更能吸引一般读者的也许是几个诗人的随意笔墨:布莱克的批注和笔记,拜伦的书信,济慈的书信。它们都是真性情、真思想的流露,充满了对人、对世界、对艺术的独特见解,而写法则是直截了当,毫不掩饰:

野兽和娼妓在无拘无束地统治。(布莱克)

对魔鬼王国献的妙策。(布莱克,对培根《随笔》批语)

一个在心里找不到任何灵感的人不该斗胆自称艺术家。
……一个在心灵和思想上从不走向上天的人不是艺术家。
(布莱克)

确确实实,革命不能用温和办法来干,特别在外国人做主子的地方。(拜伦)

不幸的是,我必须对一个人生气才能画出他的真面目。
我不能只作“一般”描写。(拜伦)

关于《唐璜》,那么承认吧,承认吧……它是这一类作品里最高无上的成就——它也许有点淫荡,但能说它不是好英文么?它也许有点轻浮,但能说它不是生活,不是恰到好处的真

货色么？哪个没有经历过世事的人能够写得出来？（拜伦）

除非在我们的脉搏上得到证实，哲学上的定理也还不能算是定理。（济慈）

如果诗来得不像树长叶子那么自然，那还不如干脆不来。（济慈）

恰特顿的语言纯粹是北方的。我喜好恰特顿诗里的本土音乐胜过以音步为律的密尔顿。我最近对密尔顿有所警惕。他之生即是我之死。（济慈）

这些是最真切的吐露，说的内容和方式虽然各异——布莱克的严峻，拜伦的无所忌憚，济慈的敏锐和透彻——却都洋溢着浪漫主义的新精神。很难想像 18 世纪的新古典主义者能说出这样的话来，或用这样的方式来说。

小说家的散文

以上是一类。另一类是小说家的散文。

这一时期的两大小说家——司各特（Walter Scott, 1771—1832）与简·奥斯丁（Jane Austen, 1775—1817）——都是小说艺术上有重大建树，然而文章风格迥然不同。这部分地是由于他们写的题材、人物和人物所处的时代不同。司各特写历史小说，涉及过去世代里民族和宗教冲突等大事，需要一种苍劲雄迈的笔调，而这正是他所擅长的。奥斯丁写闺中少女的爱情和婚姻等情节，笔调也就相应地细腻委婉。但是在同类的写作当中，两人又各有特色。现在从他们的小说中各引一二片断，未必尽见所长，但大体上能体现他们的典型风格。首先是司各特小说《护符》（*The Talisman*

1825年出版的《十字军故事》之一)中的一个片断：

一句东方格言说：“沙漠之中无朋友。”现在这个全身披挂的异教徒已经像驾着鹰翅一般，飞快接近。十字军骑士对于来者是友是敌，毫不介意；作为宣誓保卫十字架的骑士，他毋宁希望来者是敌。他从马鞍下抽出长矛，握在右手，平放在马上，矛尖向上；右手收紧缰绳，又用靴刺踢了马一下，振起它的精神，自己更是带着百战百胜的沉着和自信，准备迎敌。

撒拉逊人用阿拉伯骑士惯常的高速冲来，他靠移动身子操纵坐骑，很少动用松松地挂在腕上的缰绳，空出来的左手拿着一面包着牛皮的圆盾，盾上的银环套在他的臂上，现在他晃着这面小盾，像是要靠它来抵挡西方人长矛的猛刺。他自己的矛不是像他对手的那样平放着，而是从中握在右手，高举头上。他全速冲来，以为卧豹骑士也会拍马而上，同他接仗。可是这位基督教骑士完全熟悉东方战士的习惯，并不想用任何不必要的动作使他的好马过早疲惫，相反地他立刻把马停住，自信如果敌人突击过来，他自己的体重和他的强壮的战马的重量都会使他占到优势，而无需快速移动的冲力。撒拉逊骑士也看出了这一点，为了避免这样的结果，一冲到离基督教徒约两枝矛的距离时，立刻非常熟练地拉过马头向左，围着对手转了两圈，而对手也原地跟着转动，始终正面对着敌人，使他得不到乘隙而攻的机会。于是撒拉逊人转过马头，退到100码以外。但他立刻又一次进攻，来势如鹰扑鹭，又一次未得交手，退了回去。第二次他又猛扑，这时基督教骑士不愿老让敌人用这种方式消耗自己力量，决定结束这种虚晃一着的战斗，突然拿起放在马鞍前穹上的钉头锤狠命地一扔，锤头准确地直指这个酋长的头部（看起来这个敌人的身份不会低于酋长）。撒拉逊人刚好感觉到有厉害的东西向自己飞来，举起小圆盾一挡，但锤的来势太猛，把那面盾重重地压在他的头巾

上了，虽说减轻了锤的力量，却把他打下马来。基督徒还来不及利用这个机会，他的矫健的对手已经一跃而起，向马一喊，马应声回到他的身边，他不踏蹬就飞上了马背，把原来卧豹骑士以为他会失去的优势又夺了回来。卧豹骑士也趁机捡起了自己的锤，现在他使锤的本领和力量已使他的东方对手牢记不忘，从此小心停在这件武器的攻击距离以外，同时他也决心从远处用他自己的投射武器继续战斗。他把长矛插在远处的沙埋里，敏捷地从背上取下一张弓来，策马急驰，围着对手转了两三个更大的圈子。边转边向基督徒射了六箭，箭箭中的，基督徒只因铠甲坚固才未受伤。第七支箭像是找到了一个铠甲的弱点，只见基督徒沉重地跌下马来。撒拉逊人立刻下马来查看倒地的敌人情况，不料突然被这欧洲人紧紧抓住，原来这是后者使敌人接近的一计。就在这决死时刻，撒拉逊人仍然保持清醒头脑，动作敏捷，立刻把被卧豹骑士紧紧抓住的佩剑腰带解下，脱出他的掌握，跳上那匹像人一样懂事、一直在注视着他的行动的战马，又一度跑走了。但是在这次搏斗里撒拉逊人不得不放弃他的腰带和挂在带上的剑和箭袋，还丢掉了他的头巾。这些损失似乎使这个穆斯林倾向于停战了。他向基督徒骑来，右手前伸，不再带威胁的姿势。

“我们两国之间已经停战，”他用惯常对十字军讲的语言说，“你我之间又何必打仗？——让我们和平相处吧。”

“我也满意了，”卧豹骑士回答，“不过你拿什么保证你会遵守停战？”

“先知的信徒从来信守诺言，”酋长说，“倒是该由我向你，基督教徒，要求保证，不过我知道勇敢容不得背信。”

十字军骑士见这位穆斯林教徒这样信他，感到自己刚才对他怀疑，有点不好意思了。

“凭这剑的十字架起誓，”他把手放在剑上说，“我将做你的忠实旅伴，撒拉逊人，既然命运要求我们相处在一起。”

“我对先知穆罕默德起誓，对真主起誓，”他刚才的敌人回答，“我的心里没有对你有任何欺诈。让我们一同走向那边的清泉吧。休息的时间已到，我从同你交手以来一点水也未进。”

卧豹骑士立即客气地表示同意。于是这两位刚才的对手，不再怒目相视，也不表现疑心，并马向一小丛棕榈树骑去。

这段引文写一次沙漠中的战斗，把两个对手的装束、坐骑、武器、打法都写得细节分明，十分具体，生动。也写了两人的心理活动，虽然是浅层的，只针对当时的行动，但在背景里却有深刻的东西：不同的宗教信仰，几世纪的对立，仇恨，然而又有武士们共同遵守的荣誉守则，总起来说，就是有历史背景。司各特选择了历史上一个戏剧性的时刻，即一次十字军东征，于是东方和西方在此交锋，伊斯兰统治受到基督教中古骑士制度的挑战，地点是在远离欧洲文明的沙漠之中，这就使得这部小说不仅是名符其实的历史小说，而且表现了对中古和异域的神往，这后者正是浪漫主义的特征之一，同诗歌里拜伦的东方叙事长篇在精神上是一致的。司各特所用的文字也相应地是略早于他的时代的书面体，句子整齐，繁复，词汇是正式的，连对话都不是随常口语。

奥斯丁的作品可以《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*, 1813)作例。这书的文字也整齐，特别在叙述部分，保留了18世纪散文的文雅，例如本书的开始：

公认有这样一个真理：一个拥有大笔家产的单身汉必然需要一个妻子。

不论这样一个人在进入本区之初，其感情和见解如何难知，附近的人家已经深信上述真理，总把他当作他们之中某个女儿的合法的财产看待。

这里作者似乎板着脸在向众人宣告；但是背后却另有一种声音，传达出一种嘲讽，点出了人们真正关注的是“财产”。

对话部分的文字大体是高雅口语，但又可分为两种情况：一种是应对式的随常谈话，例如：

“他结过婚还是单身？”

“啊！单身，亲爱的，没错儿！一个很有钱的单身汉，每年收入四五千。这对于我们的女儿们，是多么好的事呀！”

这是班纳特夫妇的一问一答，问得简单，答得兴奋，句子是不完整的，只听见一片惊叹声。

但另有一种，主要是书面体，句子不仅完整，还为了传达曲折的意思而多附从句。语气是客气的，然而藏有锋芒。这种对话往往出现在一种激辩甚至对峙的场面。

一个这样的场面是牧师柯林斯向伊丽莎白求婚。牧师以为他求婚是给了伊丽莎白本人和她的全家以极大的面子和实惠，因为如她嫁他，不仅她有了一个收入可观而且背后有大靠山——即他经常挂在口上，不断夸耀的恩主卡塞林·德·勃夫人——的丈夫，而且由于他是她父亲班纳特先生的法定继承人，她家的房屋和其它财产也不会落入外人之手。然而伊丽莎白拒绝了他。他却以为这是姑娘们欲擒先纵的惯计，说什么也咬定她会嫁他，于是伊丽莎白说：

“……请相信我，我不是你所说的那种姑娘——如果真有那种姑娘的话——敢于拿幸福冒险，等待回头第二次的求婚。我的拒绝是完全认真的。你不可能使我快乐，我也决不能使你快乐。再说，如果你的朋友德·勃夫人认识我的话，我敢说她会发现我在任何方面都是不适合的。”

伊丽莎白提出了一个观念：婚姻应该是使双方快乐的。她的话不能说得更明白了，然而对于柯林斯全然无效。他仍然相信伊丽莎白是在故作姿态，坚持说：

“你得允许我，亲爱的表妹，相信你对我的拒绝只是表面文章。我所以这样相信，理由可以简述如下：我的求婚似乎不是不值得你接受的，我所能提供的家业也绝不是毫无吸引力的。我在社会上的地位，我同德·勃家族的关系，我同你自己家的关系，都对我十分有利，而且你还得考虑一点，那就是：尽管你有许多动人之处，却难保是否还会有别人向你求婚。不幸的是，你能分到的遗产太少了，这就抵消了你的容貌和其它优点。因此我的结论是：你不是真的拒绝我，我倒是认为你是想用叫我悬着的办法来增加我对你的爱，正像文雅的女人们惯做的那样。”

对于这样一个只打财产算盘、满口官样文章的俗物，伊丽莎白的回答是：

“相信我，我一点也没有你所说的那种故意折磨一个好人的文雅。我倒是希望人们相信我的真诚，那就是对我的尊重了。你的求婚使我感到光荣，我是感激不尽的，但是接受却绝对办不到。我每一方面的感情都不许我这样做。我还能说得更明白吗？不要把我看作一个想折磨你的文雅女人，把我当作一个从心灵深处说真话的有理性的人吧。”

通过客气的措词，伊丽莎白的独立性格在发言了，而她提出“每一方面的感情”则是再度强调了她的婚姻观，在那个时代和环境里是新的亦即现代婚姻观。

然而柯林斯不过是小丑，不久伊丽莎白碰上了他的恩主德·勃

夫人。这才是一场意义重大的对峙。

高贵的德·勃夫人为了阻止她的侄子达西和伊丽莎白之间的婚事，屈驾来到班纳特家宅。一到之后，她先是盛气凌人地挑剔他们的园子和房间朝向，然后撇开班纳特夫人和她的小女儿，单独要伊丽莎白同她在室外边走边谈。她说她来此的目的是要弄清伊丽莎白是否同达西真有婚约。她指出达西早已“在摇篮中”就同她自己的女儿订了婚，那才是门当户对的婚姻，而伊丽莎白则从家世、财产、交往等任何方面都配不上达西，想同他结婚是僭越，因此她要伊丽莎白保证：她决不同达西订婚。

德·勃夫人是颐指气使惯了的，这次亲自出马，以为一定会使伊丽莎白这个小妮子慑服。然而她不知道社会已经在变，小妮子们开始不受家庭和尊者们的支配，有了自己的性格和看法。伊丽莎白的話仍然是客气的，然而却说得直截了当：

“嫁给您的侄子我不认为是越出了我的社会圈子。他是一个绅士，我是一个绅士的女儿。这样，我们是平等的。”

伊丽莎白也用这种精神对待这位贵妇人自己。她们也是平等的。德·勃夫人的口气越来越凶，各种恐吓都用上了，于是伊丽莎白这样干脆地结束了这场会面：

“德·勃夫人，我没有更多的话要说了。您已经知道了我的心情。”

“那么你是打定主意要他了？”

“我没这样说。我只是打定主意要按我认为会给我快乐的方式行事，不问您或任何与我无关的人的意见。”

“好啦，你就这样拒绝我了。你这是拒绝责任和荣誉的要求，也是忘恩负义。你是决心要让他在他所有朋友面前丢脸，变成全社会的笑柄！”

“责任,荣誉,感恩图报之类,”伊丽莎白回答,“在这件事上都对我不起任何作用。我和达西先生结婚不违反任何原则。至于他家里人的不满,如果真是由于他娶我而引起,我一点儿也不会在乎。说到社会的公论,社会是有头脑的,不会参加那种无谓的嘲笑!”

这番话出现在19世纪初年一本写闺中少女的“言情小说”中,分外值得注意。这本小说的语言继承了18世纪的文雅,但在书的最后却起了变化,变得斩金切铁似地直来直往了。人们也有批评奥斯丁生活在那个紧接法国革命之后的动荡时代而小说里一点也没有反映战争和革命的,其实她是在她自己熟悉的题材上传达了新一代妇女的心声:她们不再被权势压倒,而要以平等人的身分去追求自己的快乐了。

散文在小说中的运用扩大了它的活动范围。小说的要求是多种多样的。它要求写得非常细致,具体,它又允许作最大程度的写作试验。现实主义小说已经站稳脚跟,在19世纪中叶还要有一个大发展,成为整个欧洲的潮流。谈到试验性写作,那么18世纪的司登恩在前,20世纪的乔伊斯在后,其规模、其彻底都远远超过德昆西等偶一为之的散文诗。同时,还有小说家如狄更斯有本领使得最实际、最具体的描写里出现最虚幻、最有诗意的气氛,这时候散文的恣意渲染也达到了极致。英国散文还有许多事情要做;已经做了的虽然做得也很出色,但从总体上讲不是功成名遂的终极,而是生气盎然的开始。

19 世纪的英国散文

纵览了 19 世纪初浪漫主义时期的英国散文之后,我们曾说:虽然散文在那一时期取得了重大成就,但那也只是一个开始。

果然,接着而来的是一个散文样式更多、成品更丰的繁盛时期。如果说在浪漫主义时期诗人的名声掩盖了散文作家的,那么在这个时期,虽然诗歌上产生了丁尼孙、白朗宁等名手,散文方面却有更多的第一流作家,活动在更广阔的写作领域:历史家卡莱尔、麦考莱;宗教人士纽曼;科学家达尔文、赫胥黎;政论家密尔;文论家安诺德;美学家罗斯金和培透;小说家狄更斯和撒克雷。

这只是一个极其初步的名单,不仅每类都可增加,如小说家就在已列两人之外,还有一大群其他文章能手;而且还有未列的散文门类,仅仅游记一项,就至少有金莱克、包罗、勃登、陶地等人各有特点,值得一读。

因此,这个时期的第一个特点是:丰富。

因为丰富,许多风格并存,互相之间差别很大。18 世纪散文中相当普遍的艾狄生式风格——文雅而不炫耀、亲切而不俚俗的风格——不再占据主导地位,而班扬、笛福式的平易风格也在一个相当长的时期内缺乏强有力的推进者。多的是一类说理性、辩论式的期刊文章,而这类文章往往是用一种“中间性”的风格写的,主要在于说清问题——而这个动荡的世纪又有无数的问题需要说清——因此写得认真,有的还很深刻,但冗长,罗嗦,不够简洁。要等到这个时期之末,局面才起了变化,又有人力图改革文风,追求朴素,甚至走上假古董一种,另外有些人则致力于写美文,或走入奇幻一路。

历史想像力的发挥

我们先来看看历史著作。

英国历史家中颇有以文采著称的,如 17 世纪的克莱伦顿、18 世纪的吉朋。19 世纪继续出现有文才的史家,而且为数不少,如耐比尔、弗鲁特、格林、屈维力安等人,写得最出色的则是卡莱尔和麦考莱。

汤玛斯·卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881)是苏格兰人,受德国先验论的影响,反对法国启蒙主义思想,写过《英雄与英雄崇拜》、《过去与现在》等书。《法国革命》(*The French Revolution*, 1837)是他的主要历史著作,其中有一节叙述雅各宾派领袖罗伯斯比尔的结局,下面是最后几段:

这样,早上六点,胜利的国民议会休会了。消息像附在金翼上在巴黎上空飞扬,进入监狱之中,点亮了那些准备死亡的人的脸;看守人和从高贵地位降为待宰羔羊的罪人们不说话,脸色铁青。这是 1794 年 7 月 14 日,或称热月十日。

福基埃只须验明犯罪人了,他们已处于“法律之外”。下午四时,巴黎街上空前拥挤。从司法宫到革命广场,死囚车要走的路上,只见一整条密集而动荡的人流;沿途所有的窗口挤满了人,连屋顶和房脊都站着奇怪地高兴着的好奇者。死囚车载着各色各样的罪人,从马克西米连到费娄里欧市长到西门皮匠,一共 23 个,滚动着过去。所有的眼睛盯着装罗伯斯比尔的一辆,他的下巴裹着脏布,旁边躺着他半死的弟弟和半死的亨里欧,都已完全垮了。他们的 17 小时的痛苦就要结束了。宪兵们把剑对着罗伯斯比尔,替人们指出目标。一个女人跳上囚车,一手抓住车边,一手挥动,像女先知似地大声叫

道：“汝之死，我之乐——乐极！”罗伯斯比尔张开了他的眼睛。“恶霸！下地狱去吧，带着所有妻子和母亲们的诅咒！”在刑台下面，人们把他放在地上，等轮到他了，把他抬了上去。他眼睛又张开了，瞧见了那带血的大斧。一个壮汉把他的上衣扯下来，接着扯掉他下巴上的脏布，下巴掉了下来，他叫了一声，声音凄厉，神情太可怕了！大力士，快下手吧！

壮汉下了手，人群一阵又一阵地欢呼。这欢呼声延伸着，响在巴黎上空，响在整个法国上空，整个欧洲上空，一直传到当今一代人的耳朵里。罪有应得，同时也不应得。啊，可悲的阿拉斯地方的律师，难道你比别的律师更坏么？在那个时代，按照他关于正直、仁慈、道德之乐等等的准则、信条、口号种种，没有人比他行事更严格。如果生在一个幸运的平静时期，他有资格成为一个绝不受腐蚀的、死板板的模范人物，会有人替他树大理石雕像和诵悼词的。他的可怜的房东，那位圣昂诺雷街上的细活木匠，爱着他；他的弟弟为他而死。愿上帝对他仁慈，也对我们仁慈！

这是充满感情色彩的历史写作，夹叙夹议，生动的描写中不时有作者的呼喊——卡莱尔是惊叹号和大写字母用得最放手的英文作家之一。他也查阅文献，尊重史实，但又让自己的想像力自由驰骋，写法则大笔渲染，靠累积产生力量——一句增强一句，一个事实、情景补充另一事实、情景——同时又忽发奇问、怪论，叫你停住思考。他不只是写叙述性、描绘性历史，他还作出判断。上引第二段实是对罗伯斯比尔一生的评论，写得有气势，也有深度。

另一位历史家汤玛斯·白并顿·麦考莱(Thomas Babington Macaulay, 1800—1859)的主要著作是《英国史》(*The History of England*, 1848—1861)，原计划包括从1688到1714年的大事，但只写到1697年就因作者去世而中断了。然而已出的五卷赢得了广大的读者，其盛销程度不下于最受欢迎的小说，而这正是作者所

要达到的目的。不同于不满英国当时状况的卡莱尔,他歌颂以辉格党为代表的国会民主制度,而文章则力求写得明白晓畅,用无数有趣的细节来烘托出大局面。以下是本书第三章描写 17 世纪 80 年代伦敦情景的一个片断:

外国人认为伦敦之不同于其它城市的特别在于它的咖啡店。咖啡店是伦敦人的家。人们想要知道在什么地方可以找到一位绅士,一般不问 he 住在舰队街或法院巷,而问他常去的咖啡店是“希腊店”还是“彩虹馆”。只要能在柜台上放下一个便士,谁都会在那些地方受到接待。但每一等级、职业,每种宗教或政治派别又都各有自己的中心。圣詹姆斯公园附近的咖啡店是纨绔子弟聚会的处所,这些人戴着黑色或淡黄色的假发,大得盖住了头和肩,足以同在法官和下院议长所戴相比。他们的假发是巴黎货,浑身上下的装饰也是法国产品,从绣花的上衣、有流苏的手套直到系马裤的丝带。他们谈话用的是一种特殊方言,如今已不在时髦社会流行;但还可在有趣的喜剧舞台上的浮华爵爷之类的口里听见。那里的气氛犹如化妆品商店。他们只喜欢香气浓郁的鼻烟,此外任何的烟都在厌恶之列。如果有一个不懂规矩的乡下佬敢于要店里人送上烟斗,那么全场的嘲笑和茶房们的不客气的回答立刻会使得他觉得不如另走一处。而他也不须远走。因为一般的咖啡店都像卫兵室那样充满了臭烟味。外地人有时感到奇怪,为什么这么多的人愿意离开家里温暖的炉火去坐在永恒的烟雾和臭味之中。抽烟经常不断的是维尔咖啡店。它在考文特花园和波街之间,是文艺街的圣地。那里谈的是理想的赏罚和戏剧中的三一律。有一派推崇贝洛特和近代作家,另一派服膺波瓦罗和古代经典。一群人辩论《失乐园》是否该用有脚韵的诗体来写,另一群听着一个充满妒忌心的蹩脚诗人在数说着《威尼思之保全》的不是,认为该把它轰下台来。这里顾客各

类人都有：佩戴星章绶带的爵爷，穿黑袍白带的牧师，说话尖刻的律师，怯生生的大学生，穿破粗呢衣服的翻译和编资料的，等等。店里最挤的地方在约翰·德莱顿坐的椅子附近。冬天这椅子总放在炉旁最暖的角落；夏天它出现在阳台。向这位桂冠诗人鞠一个躬，听他谈拉辛的最新悲剧或波苏关于史诗的论文被认为是一种特殊待遇，至于拿一点他的鼻烟闻闻更是莫大荣幸，足以使一个年轻的崇拜者神魂颠倒了。……

麦考莱的写法是不同于卡莱尔的，没有叫喊，没有重击，只有闲谈，其风格还保有艾狄生的文雅，同是咖啡店文化的产物。只是到了麦考莱的时期，这样的文雅已经变成了自满和浅见。马修·安诺德就称他为“市侩们的宣道者”。作为一个作家，麦考莱自有他的长处（他的文论也写得出色，凡他所写都有极高的可读性），但是作为一个历史家，他的看法（所谓“辉格党史观”）和某些材料的使用是受到世学者的非议的。上引第三章的伦敦写照就被认为是片面的，过分戏剧化了的。

说理散文的各种表现

19世纪中叶是英国和整个欧洲空前动荡的时期。我们只须举出两个年头的大事就可看出这种情势：

1840年：英发动侵华的鸦片战争；人民宪章第一次送交国会。

1848年：法、德、波、匈、意等国发生革命；《共产党宣言》发表；宪章运动者在伦敦举行大规模示威；人民宪章第三次送交国会。

后11年，出了一本书，也是影响深远：

1859年：达尔文《物种起源》发表。

这也是一个政论性、文学性等各种期刊大量增加的时期，它们拥有读者之多和影响之大，使得一个外国观察者称之为“欧洲最强

大的文学机器”。^①

因为时局动荡,这个时期争论也多,有各种意见发表于期刊文章和单本著作。英国散文又把它的说理和辩论作用提到了第一位,不过带上了一种新的迫切性。

因为要说清或辩清的问题本身就是迫切的。例如所谓“英国情况”问题。

“英国情况”这个名词是卡莱尔创造的,出处在他写的《宪章运动》(*Chartism*, 1839)一书里。宪章运动者在伦敦街上的呼喊声使他焦虑。他看得清楚:当时英国城乡对立,贫富悬殊,自由资本主义使得现金交易变成了“人与人之间的惟一纽带”,从而为贫苦的工人农民带来无穷的灾难。这就是他所见的“英国情况”(the Condition of England)。情势的紧迫使他在四年之后又写了《过去与现在》(*Past and Present*, 1843),其中有这样一节:

生命对于人们从来不是五月天的游戏;在有的时候,哑巴似的几百万群众为劳作而生,他们的命运总是漆黑的,承受多种苦难,冤曲、沉重的负担,可避免的和不可避免的;毫不游戏,只有苦活,干得筋骨酸痛,心头愤怒。……

我还相信,自从有了人类社会,从来没有一个时候哑巴般的几百万劳动者的命运像眼前这样完全无法忍受。使一个人悲惨的不是死,甚至不是饿死;无数的人死过,所有的人都必死——我们所有的人都将在火焰车的痛苦里寻到最后归宿。悲惨的是活得可怜,而不知为什么;是工作得筋骨酸痛而无所不得;是心酸,疲惫,却又孤立无援,被冷冰冰的普遍的自由放任主义紧紧裹在中间;是整个一生都在慢慢死去,被禁闭在一种不闻、不动、无边的不正义之中,就像被扔进了暴君的铜牛的该死的铁肚里一般。对于上帝所造的所有的人,这是——而

^① 转引自 P·罗杰斯编,《牛津插图本英国文学史》,1987,第 327 页。

且永远是一——不能忍受的。那么,又为什么要对法国革命、宪章运动、三日叛乱感到奇怪?当前这时代,如果我们仔细想想,真是史无前例的。

对于自由放任主义的痛恨,对于劳苦群众命运的同情,不可能有谁比卡莱尔写得更有感情了。然而他像旧约中古先知那样在旷野大声疾呼,其用心却在要使得“法国革命、宪章运动、三日叛乱”那样可怕的局势不至出现。

在卡莱尔的影响之下,还产生了一批所谓“英国情况”小说,盖茨克尔夫人的《玛丽·巴顿》、夏洛特·勃朗蒂的《修莉》、狄更斯的《艰难年代》都是,还有政治家狄斯累利写的《希别尔,或两个民族》(1845)也是,这“两个民族”一语就是指英国有两大对立的民族,即有特权的人和大众百姓,说法醒豁,后来成为名言。

纽曼的信仰危机

随着对于“英国情况”的关注,还出现了一个信仰危机。这在几个方面都有表现,也都产生了令人注目的散文。

宗教是其一。30年代,一批牛津大学的教士和学者对于英国国教神职人员的世俗化和腐化享乐等等感到不满,要求整肃教规,加强宗教精神,写了许多小册子来宣传他们的主张,世称“牛津运动”。其中心人物是原任大学教堂牧师的约翰·亨利·纽曼(John Henry Newman, 1801—1890)。他在青年时期原来深受新教思想影响,经过牛津运动中的争论与思考,最后连英国国教也放弃了,皈依罗马天主教,终为红衣主教。为此他受到倾向新教主义的人和昔日的友伴的攻击,于是他写了一系列文章为自己辩护,最后集为《辩生平》(*Apologia pro Vita Sua*, 1864)一书。这是一本思想自传,一本精神生活的纪录,写得细致而又确实,把他所接受过的各种影响和信仰上的转变都交代了。例如关于上帝究竟存在与否

这个宗教上的根本问题，他在第五章总结部分写了这样一段话：

我确信上帝的存在，犹如我确信我自己的存在；但当我要把确信的理理由试着用逻辑的形式表达出来的时候，我就感到难于在情感或说法上使自己满意。带着这个问题我看向外面的人的世界，而所见的景象只使我感到说不出的哀伤，因为这世界似乎推翻了我全身心所信的那个伟大真理，这就势所必然地造成了混乱，犹如否认了我自己的存在一样。如果我看着镜子，而寻不到自己的脸，所得的感觉必然类同我看着忙碌的真实世界，而寻不到它的创造主的影子一样。对于我，这就是关于这个绝对的主要真理的巨大困难。要不是从我的良心和内心有一个清楚的声音传出，那么我在看世界的时候就会是一个无神论者、泛神论者或者多神论者。我只是说我自己；我也毫不否认根据人类社会的一般事实来证明上帝存在是确有力量，但是这些事实不能温暖我或照亮我，不能去掉我内心的凄凉的冬天，不能使我身体里长出叶子开出花，不能使我的道德生命欢腾起来，世界给我的一瞥不过是一幅先知的画卷，充满了“悲伤，哀痛，苦难”。

这是一段出色的文章，从清楚的说理进到充满激情的自白，用一系列比喻，特别是内心凄凉的冬天和身体里开花长叶的自然界比喻，来诉说灵魂里的饥饿，迫切要求得到精神的安慰。

《辩生平》中还有一段文章不涉及宗教，而写出了他由于教义之争终于不得不离开他所爱的牛津时的心情：

……我去拜访峨格尔博士，一个最老的朋友；我是本科生的时候，他就是我的个人导师。同这位老朋友告别，也就告别了我原来上学的三一学院，我所爱的学院。在它的基金的范围之内，有多少人曾经对我好过，不论在我儿时还是在我整个

牛津生涯当中。三一学院从未亏待过我。我做一年级生所住的房间对面的墙上,总是长满了金鱼草,我过去曾以为它是一种标志,表明我将永远住在我的大学里,直到死亡。

23日早晨我离开了气象台。以后我从未再见过牛津,除了坐火车经过时远远望见过它的尖塔。

但是纽曼同高等学府还另有一段因缘。在他加入天主教后,被任为都柏林大学校长,在那里做过若干次演讲,谈他对于大学教育的理想,后来集为一书,题名《一所大学的设想》(*The Idea of a University*, 1852)。这本书在教育界文化界颇有影响,而且不限于英国。笔者在30年代中叶上清华的时候,还在大一英文教科书里读到此书的选段,至今还记得最后一节:

如果必须给大学课程一个实际目标,那么我说它就是训练社会的良好成员。它的艺术是社会生活的艺术,它的目的是对世界适合。……大学训练是达到一个伟大而又平凡的目的的伟大而又平凡的手段,旨在提高社会的精神格调,培养公众的智慧,纯洁民族的趣味,为群众所喜提供真正的原则,为群众所望提出确切的目标,对于时代的思想能扩大其内容,冷静其情绪;也旨在推进政治权力的运用,雅化个人之间的交往。这种教育使人对所持的意见和判断有清楚的自觉,能用真理去发展他们,雄辩地说明它们,有力地提倡它们。它训练他看清事实,抓住要点,理出思想的头绪,发现似是而非的东西,摒弃无关的枝节。它使他作好准备,能够胜任任何职务,掌握任何学问。它指引他去适应别人,能了解别人心情,同时也能使别人了解自己,能影响他们,能同他们达成谅解,与之善处。他能在任何社会安身,同任何阶级找到共同之处;他知道何时该说话,何时该沉默;他长于同人交谈,又善于听人意见;在自己无话可说时能中肯地提问,及时地吸取教益;他永

远是有准备的,而又从不挡住别人的路;他是一个愉快的伴侣,一个足以信赖的同志;他知道何时应该严肃,何时不妨玩笑,而且一切得体,玩笑而不失文雅,严肃而确有效果。他的心能处世而又恬然自安,不能外游时就在家里自得其乐。他有一种本领既能从事公务,又能支持他隐退,走运时不庸俗,失败与失意时不失风趣。……

这是一种理想化的描叙。他的大学教育的目标是造就博雅之士,而不是训练专门人才。在功利主义盛行的时候,纽曼不顾举世滔滔,提出了一个合乎英国传统而又有新见的看法,似乎是不合时宜的,然而留下了许多东西让后世的有心人去思考。

密尔的自由观

上面说的功利主义并非一般意义的,而是当时政治经济学家边沁(Jeremy Bentham)所提出的理论,他认为“最大多数人的最大快乐就是是与非的衡量标准”,而所谓快乐就是肉体能感觉出来的痛苦与愉快。这是完全崇尚物质的理论,正是自由资本主义所需要的。

哲学家约翰·斯图亚特·密尔(John Stuart Mill, 1806—1873)由于其父是边沁的密友,从小受到功利主义的影响,但在20岁时他也经历了一次信仰危机。他在《自传》(*Autobiography*, 1873)中写到:1826年秋天,他忽然心情抑郁,对于原来按照边沁所说而进行的种种努力起了重大疑问,经过几个月的苦思,终于改变看法,得出两大结论:一个是求快乐的人不能以一己的快乐为直接目的,必须先“关注别人的快乐和人类的改进”;另外一个是要“把个人的内在修养放在人类健全发展的首要需求之中”,而不能只着重外边环境的理顺。

密尔果然关心人类快乐的众多问题了,其一是自由,另一是妇

女解放,都有专书论述,其中《论自由》(*On Liberty*)出版于 1859 年,是英文中资本主义思想的基本论著之一,中国的严复在 19 世纪末叶介绍西方思想时,曾把它译为汉文,书名则改为《群己权界论》。书中论述自由的重要性不仅从个人着眼,还为一个民族的将来设想,有警句云:

一个国家为了手中能有驯服工具而使人民个个变成矮子,即使是为了有益的目的,也会发现靠了小人不能成就大事。

也是在《论自由》中,密尔特别指出一点,即 19 世纪中叶西欧和英国社会中的“一律化”趋势的危险:

是什么使欧洲各族属于人类中进步而非停滞的一部分?并非由于他们本身有任何优点,如有优点也只是结果,原因则在他们的性格与文化有显著的多样性。个人、阶级、民族都有极大不同:他们打开了许多不同道路,每条都通向有价值的东西。虽然这些走不同道路的人经常彼此不容,谁都认为最好能逼使别人都走自己的路,但是阻碍别人发展的企图总得不到长远的成功,倒是各人都存在了下来享受到别人给予的好处。依我之见,欧洲之能有多方面的进步发展,完全由于有这样众多的道路。可是现在这一优势已经大为减弱,而且确定无疑地在向一种中国式理想发展,即人人一律。……过去,不同的地位,不同的住区,不同的行业、职业都可以说是生活在不同的世界里;现在,他们在很大程度上生活在同一个世界里。比较以前,现在他们都读同样东西,听同样东西,看同样东西,去同样地方,希求同样目标,害怕同样对象,有同样的权利与自由,用同样的方式维护它们。虽然还存在地位的很大区别,但是比起已经消失的则算不了什么了。而同化的趋势

仍在继续。这个时代的全部政治变化促进了这个趋势，因为它们都倾向于提高在下的，降低在上的。教育的每一扩展促进了这个趋势，因为教育置人们于共同影响之下，并向他们提供共有的事实和情绪。交通的改善促进了这个趋势，因为它使远地居民能够彼此接触，使住户能在地区间迅速流动。商业、工业的增加促进了这个趋势，因为这使富裕人家的享受扩散到更广大的范围，又把一切可以夺取的目标，甚至最高的目标，交给大家竞争，于是腾达的欲望不再属于一个特殊阶级，而为所有阶级共有。比以上这些更有力地促成人类普遍同一化的因素则是在英国和别的自由国家完全确立了舆论在国家中的优越地位。随着原有各种社会高位的逐渐削平，使得它们的传统占有者不能继续无视大众的意见；随着务实的政客们越来越无心去抗拒公众的意志，如果确知公众有意志的话；随着这些变化，社会上再没有对于不服从众见的任何支持，再没有任何实质力量不仅其本身反对数目的优势，而且有意保护与公众不一致的意见和趋势了。

以上原因合起来造成一种非常巨大的敌视个人化的影响，个性已难立足，而且困难将与日俱增，除非公众中明智的一部分人能够看出它的价值，看出有不同意见是好事，即使这些意见未必能改善局势，甚至按照他们的看法反会产生不良后果。如果还想为个性争取权利的话，那么现在就是时候了，因为现在强迫性的同化还未最后完成。要抵抗同化的侵略而取得成功，必须趁早进行，因为要求所有别人都像我们自己一样的欲望其胃口是越吃越大的。如果等到生活已经被压成差不多一样的模子再来抵抗，那时候一切不同于这个模子的差异就都会被看成邪恶，不道德，甚至乖戾，违反自然。人类只要在一定时间内不常看见多样性，就会连多样性这一观念也飞快忘记了。

这是 19 世纪中叶说理散文的一个好例子,立论新颖,不是掇拾人言,而是自有见地,表现出理论上的勇气,而所言“一律化”一点当时已开始为患,后来愈演愈烈,又说明作者是抓住了现代工业社会的一大问题。其表达方式则是设想周到,说理细密,以明白晓畅为目的,而屏绝 18 世纪的约翰逊式的对仗句法,也不用纤巧的词藻,惟一的一个明显比喻是通俗的“胃口”。严复曾说本书“文理颇深,意繁句重”,但也不尽然,因为文中有一系列同样结构的句子(如“……读同样东西,听同样东西,看同样东西……”;又如“……政治变化促进了这个趋势……教育的每一扩展促进了这个趋势……交通的改善促进了这个趋势……”)逐渐加深了读者的印象,而用词总的说来是通俗的。这里有明显的 19 世纪特色:要有密尔这样的明智之士才能写出这样明智的文章来。

科学家的文章

如果说密尔代表了 19 世纪英国思想界的一个重要方面,那么就对后世的影响而言,更重要的一个方面却是科学思想,而其代表者是达尔文。

查理士·达尔文(Charles Darwin, 1809—1882)是伟大的博物学家,进化论的奠基人,在英国科学家中的地位只有牛顿可比。他写了许多科学文章,影响最大的是《物种起源》(*The Origin of Species*, 1859)和《人类的由来及性选择》(*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871)。

他谈的是什麼具体问题?文章又是怎样写的?请看下文:

地位最崇高的作者们似乎完全满足于一种看法,即认为每种动物都是单独创造的。我则认为更符合我们所知的创世主印在物质上的法则的看法是:古今栖居于世界上的生物的

产生与灭绝是由于第二位的原因造成的，就同一个人的生与死一样。当我看到所有的生物不是特殊的创造品而是几种远在志留纪层还未形成之前就已存在的生物的直系后代，他们就似乎变得更加高贵了。根据过去，我们可以有把握地推断没有一种生物能把它的形貌不变地传往辽远的未来。在现存的各种中，能在辽远未来还有后代的将是非常之少，因为所有有机生物归类的情况表明每类中多数的种和许多类中的全部的种都未留下后代而完全灭绝了。至今我们已可对未来投以先知性的一瞥，以至可以预告属于主要大群的普通而已广布的种将会优胜并产生新的主要的种。由于现存的各式生物都是远在志留纪前就已存在的生物的直系后代，我们可以肯定代代相接的通常延续过程从未中断过，也从未有过大灾变使整个世界遭受破坏。因此我们可以带着某种自信看向一个可靠的未来，其长远难计不下于过去。而且由于自然选择在其运行中完全是由于并为了每种生物的好处，一切肉体与心智的才能都将发展成为完美。

这是《物种起源》中的一段，充满了科学家的自信与乐观，而写法则仍是普通英文，不过立论周密，仅有少量科学名词，如“志留纪”，“自然选择”，而后者其实也是普通人可以立刻了解的。虽然用了“创世主”字样，但是作者一再强调的却是生物是靠自然选择而进化的，有的发展了，有的灭绝了，绝不是上帝的意志所决定的。这就同基督教《圣经·创世记》所说完全不同。达尔文自己知道这一发现的严重的离经叛道性质，所以虽从40年代起就已陆续写成文字，却迟迟不肯发表，而一经发表，果然引起各界人士的极大注意，特别是守旧派和宗教界人士的愤怒攻击。这在当时也是有文为证的：

谁都读了达尔文先生的书，或者至少发表了或褒或贬的

意见；虔信派人士，不论神职或世俗，用一种表示宽宏大量的温和方式挑剔它，顽固派用无知的恶毒言词咒骂它；婆婆妈妈式的男女认为它肯定地是一本危险的书；甚至饱学之士，虽然已经找不到难听的话来说了，也援引古书证明它的作者无异猿猴；而每个有思想的人则欢呼它，认为它是自由主义武器库里的一挺快枪；所有的博物学者和生理学者，不论对它所提出的理论的最后命运有怎样不同看法，都承认为本书是对知识作出了坚实贡献，开创了自然史的一个新纪元。

——《读〈物种起源〉》(1860)

写这文的是汤玛斯·亨利·赫胥黎(Thomas Henry Huxley, 1825—1895)，达尔文的朋友和辩护者，本人也是科学家，皇家学会会员，曾任会长(1883—1885)，他的《演化与伦理》(*Evolution and Ethics*, 1893)一书——即严复所译的《天演论》——就是阐明达尔文的学说的。

而达尔文本人，不仅不为非议所动，还在后来写的《人类的由来及性选择》一书里更明确地申明他的理论：

本书的主要结论，即人类是从一种低级组织形式演化而来，会使许多人——我遗憾地感到——高度不快。可是一点疑问也没有，我们确是从野蛮人演化而来。我永远忘不了第一次在一处荒凉、碎乱的海岸上看见一队福其安人时的惊讶，因为当时一个想法立刻出现心头——我们的祖先就是这样的人！他们完全赤裸，纹身涂彩，长发纠结，因兴奋而口吐白沫，表情狂野，惊恐，猜忌。他们没有什么技术，像野兽一样能捉住什么就以什么为食。他们没有任何组织，对于他们小部落以外的人绝对无情。谁要是在自己故土看见过野人，如果被迫承认自己身上流着一种低级动物的血，是不会感到多少羞耻的。就我自己说，我宁愿是那只英勇的小猴的后代，他可

以为了保护自己的养育者而同最可怕的敌人死战；或是那只老獬豸的后代，他可以从山上飞快下来，从一群吃惊的狗当中把他的青年同伴胜利地救走；而不愿做一个野人的后代，因为野人以折磨敌人为乐，杀婴儿而不心痛，待妻子犹如奴隶，没有一丝儿良善，脑子里布满了最粗野的迷信。

人能上升到有机生物阶梯的最高点，虽说不是自己努力的结果，但也有理由对此感到某种骄傲。这个上升的事实，而不是从原始就被安置在那里，又会使他希望能在遥远的将来达到更高的命运境界。不过我们在此关心的不是希望或者恐惧，而只是我们理智所能发现的真理。我已经尽我之力提出了证据。我以为我们必须承认：尽管人有各种高贵品质，能对最低劣的东西有同情之心，能以仁慈对待别人，甚至最卑微的生物，能有天神般的智慧了解太阳系的运行和构成——尽管有这一切，人的身体骨架上仍然保有他的卑微来源的不可磨灭的标记。

达尔文是无畏的，一心要表达的只是人的理智所能发现的真理，但是他也说得很有感情，人的卑劣和伟大都在他的眼里：既有“以折磨敌人为乐，杀婴儿而不心痛，待妻子犹如奴隶，没有一丝儿良善，脑子里布满了最粗野的迷信”的野人，也有“能对最低劣的东西有同情之心，能以仁慈对待别人，甚至最卑微的生物，能有天神般的智慧了解太阳系的运行和构成”等等高贵品质的人，这其中有一种科学家的洞察力，然而最后仍然归结到人的“卑微来源的不可磨灭的标记”——在这上天入地，回顾世界的过去、展望人类的将来的纵观里，我们也看到了 19 世纪自然科学的广阔无边的探索而又处处务实的精神。

美学家的忧患感

19 世纪英国散文诸家竞起,各有贡献,但是谁也夺不走罗斯金的光彩。

约翰·罗斯金(John Ruskin, 1819—1900)是美学家,后来又变成经济学家,两者之间的联系是他的忧患感。他阐释哥特式建筑的阳刚之美,却发现这样的美只能在中世纪的北欧才有,而 19 世纪工业化的英国只能出现惟利是图的小人,把原来美丽的环境也破坏了,这就使他忧虑,于是关心起经济问题来。

在这过程里,他的散文风格也起了变化。他本是一个写美文的能手,用文字犹如画师用颜色,描绘过山景,云景,街景,特别是建筑,不仅端出一幅幅画图,而且文章讲究节奏,追求音乐效果,但就在这个时期,他也仍然有强烈的道德责任心,不是只见景物,而是总想到人的情况。在谈到石砌建筑外部的花饰时,他说:

我认为对于一切花饰该问的正确问题很简单,那就是:雕匠在刻它的时候感到愉快么?那时候他快乐么?

——《建筑的七盏灯》(1849),第五章

这一看法后来被他的弟子威廉·莫里斯发展成为关于艺术的有名定义:艺术乃劳动中愉快的表现。

又如他写威尼斯圣马可大教堂的有名文章,在描绘了教堂建筑和花饰之美的大段美文之后,来了这样一段:

这样的华美对于下面过路的人又起了什么效果?你可以在圣马可大教堂的门口走来走去,从日出走到日落,而看不到有一双眼睛向上看,或一张脸因它而发亮。教士和世俗的人,兵士和平民,富人和贫民,都一样路过而不看它一眼。城里最

低级的商贩把他们的摊子一直伸到大教堂的门廊的内部,甚至石柱的基础都成为座位——不是为献神而卖鸽子的信徒们来坐,而是卖玩具和滑稽画的小贩。在教堂前面的整个广场上有一连串的咖啡店,威尼斯有闲的中产阶级在那里懒洋洋地混时间,或者读着无聊的报纸。广场中间有奥国占领军的军乐队在晚祷时演奏,同教堂里的管风琴声冲突,进行曲淹没了苦难诗,引来一大群脸色阴沉的人围观——如果这群人能按他们的意志行事的话,会用匕首把每一个奏乐的奥国兵刺死。而在门廊深处,整天都有一堆堆最低阶层的人,没有工作,精神萎靡,像蜥蜴似地躺着晒太阳。无人管的孩子们,每次看人都眼皮沉重,带着绝望和麻木的堕落神情,嗓子因不断咒骂而嘶哑,在赌博,在打架,在瞎闹,在睡觉,一阵又一阵,把他们的残缺的小硬币摔在教堂门廊的大理石的阶沿上作响。而耶稣基督和天使们的石像不间断地看着下面这一切。

——《威尼斯之后》第二卷第四章

这样的文章显示了罗斯金如何关心人——人的上进和堕落,也透露出当时威尼斯这个美丽的水城是在奥国人的占领之下,国难加深了下层人民的痛苦。也正因如此,他的若干卷的建筑和绘画论著就没有写成专门家的教科书,而是有光彩、有感情、有诗意的文学作品。

他是讲究风格的,可是就在谈论散文风格的时候,他也是着重道德品质,例如这样品评约翰逊的对称句:

我珍视他的句子,不是首先因为它们是对称的,而是因为它们是公正的,明确的。一般人很少用这种方法来判断。他们向一个作者要求的,第一是他的话要符合他们自己的见解,不过要说得文雅。他们可以热烈称赞麦考莱的一个句子,尽管这句话不比夹在两张纸之间的墨水污迹更多意义;也可以

立刻否定约翰逊的一个句子,尽管它的对称犹如两片天在互相应和打着响雷。

——《普里达立塔》第一卷(1886)

从这番话可以看出他的眼光:盛销的历史家麦考莱所写不过是一点墨污;而人们认为沉重、笨拙的约翰逊则有真正有意义的内容,而且持论公正,发起言来,其力量犹如天上的响雷——这一个不凡的比喻也只有罗斯金能够想出,而出现在句子之末,也有响雷般的千钧之力。

而等他在 1860 年左右转向社会经济问题的时候,他的文章不仅比以前纯朴了,而且趋向口语,特别是在他向工人写一系列的公开信的时候,更是尽量写得简明。我们说他变成了一个经济学家,会有人觉得是抬高了,其实是委曲了他,因为在那经济学被称为“阴沉的科学”的年代里,他却能用常人的语言把经济的道理说得人人一见眼明,例如:

你口袋里的金币所以有势力,完全是由于你邻居的口袋里没有金币。如果他不缺少它,它对你也就没有用处。

——《文集》ii.27 节

罗斯金还有比他的同时代人看得更远的眼力——他较早就认识到污染问题的严重性,而且能把它同资本主义的罪恶联系起来。在一本纵论工作、交通和战争的后期著作里,他描写了他在英国南部乡下所见的痛心景象:一条清澈的小河被大量垃圾堵塞了,一家酒店在门外用铁栏围住一块专供人们丢烟头、残余食物等脏物的空地。接着他指出:只需五六个人化一天时间就可以清除河里的垃圾,而没有人干,反倒有人化三倍以上的时间去修那个丑恶的铁栏,那么原因又在哪里?他的回答是:

只有一个原因,在当前说来还是决定性的原因,那就是:资本家在一处可以分到利润,而在另一处不能。假如我有钱支付劳力费,而只用它雇人来清理我的土地,我的钱一次就用完了;假如我雇人来把我的土地里的铁矿挖出来,并把它炼好卖掉,那么我就能要我的土地的租金,并从炼铁和卖铁取得利润,这样就从三方面使我的资本生利。当前资本的有利投资大部分就是这样的一种经营,其中公众被劝说去买一种对他们无用的东西,资本家从这东西的生产和销售抽取利润,而公众一直以为他们所抽的部分归全民所有,实际上则只是从半空的口袋里把钱偷出来放进已经鼓鼓囊囊的口袋里。

——《野橄榄花冠》(1866)序

这样的文字,说这样的道理,使人对于美学家罗斯金刮目相看。然而从一个更高的意义上讲,这说理的清楚,这文字的简洁,这句话与句子之间的节奏,仍然是美的,只不过内容变成了经济学,而在罗斯金手里,经济学不再是帮助资本家谋取利润的“阴沉的科学”,而是增进人民福利的活道理。

罗斯金的忧患感其实也是卡莱尔的忧患感,而他关于艺术和社会的关系的看法则影响了一批有社会主义思想的作者——前有莫里斯,后有萧伯纳。19世纪英国散文中有这样一脉相承的师徒传统不仅是它的丰富的一面,更是它的刚强有力的一面。

文论和文论的背后

19世纪也是英国文论兴盛的时期,众多的期刊提供了发表文论的园地。继浪漫派之后,世纪中叶又出现了许多重要文论家,连历史家卡莱尔、麦考莱、经济学家贝杰特等都写了出色的文论,而影响最大的则是安诺德。

马修·安诺德(Matthew Arnold, 1822—1888)是一个教育家

的儿子,本人也曾任教育督学多年,巡视各地时接触到社会的现实,感觉到在工商业繁荣的盛况之下,英国正在遭遇道德上和文化上的危机,亟思对此提出对策。同时,他又是优秀的诗人,自己有创作经验,属于英国那个作家兼批评家的特殊传统。

因此,他的文章涉及到文学内部和外部的问題。就文学内部讲,他的范围也很广,往往用欧洲大陆上法、德、意等国文学和希腊罗马的古典文学来同英国文学比较。通过这类比较,他发现一个大问题,即英国没有确立文学批评的地位,这就不仅影响了创作,而且使社会缺少一种文明的智慧力量。他提倡“壮伟的风格”,即一种高尚、纯朴、清澈的风格,古希腊史诗作者荷马是这一风格的最高体现者。他又认为称得上有这种壮伟风格的诗人总是表现出亚里士多德称之为“高度严肃性”的品质:荷马、但丁、莎士比亚、密尔顿都有此,所以伟大;乔叟无此,所以不能算作第一流诗人。这一论断并未完全为后世接受,反倒有人指出它只反映了安诺德本人身上缺乏“喜剧精神”。

所谓文学外部的问題,主要就是对英国中产阶级的市侩气的谴责,实际上安诺德是继续了卡莱尔等人对自由资本主义的攻击。不过他不止谴责,还提出了明确的对策。这对策就是:

文化,亦即熟悉世界上曾经知道和说过的最好的东西,即人类精神的历史。

——《文学与教条》1873年版序

至于文化包含什么,他也在《文化与混乱》(*Culture and Anarchy*, 1869)一书里作了说明,即它有两大成分:希伯莱成分与希腊成分,前者给人以宗教的安慰,后者给人以智慧的启发,前者甜蜜,后者光明,合起来就是“甜蜜与光明”。这个词儿原是斯威夫特用过的,但在安诺德的手里成了一个引人注目的口号。

安诺德的散文风格的特色之一就是善于在关键地方提出醒目

的概括性口号,上述“高度严肃性”、“甜蜜与光明”、“世界上曾经知道和说过的最好的东西”即是例子,又如他说:

诗歌的将来无限广阔,因为随着时间的推移,我们的种族会在诗歌里寻到越来越安稳的依靠。

——《诗的学习》(1880)

诗歌是人生的批评,这是以诗的真和美的法则为条件而形成的批评。随着时间的推移,随着从别处已得不到帮助,我们种族的精神会在诗歌里寻到安慰和依靠。但是这安慰和依靠是否有力,要看诗中对人生的批评是否有力。

——同上文

我们应该更高地认识诗的价值,比向来认识的更高。我们应该认识它能有更高的用处,能执行更高的使命,超过人们至今赋予它的。人类将越来越多地发现,我们会要求诗来为我们解释生活,来安慰和支持我们。没有诗,我们的科学将显得不完全;当前被看作宗教和哲学的一套也将为诗所代替。我重复:没有诗,科学也将显得不完全。……这日子快来了,我们会奇怪自己居然信任这些老一套,居然认真看待它们,而随着我们更多地看出它们的空虚,我们就会更加珍惜诗歌所能给予我们的“知识的气息和更纯净的精神”。

——同上文

这是把诗的作用大大提高了,认为它可以代替宗教。当时及后来都有许多人不同意。而文章的写法仍是依靠几个概括性的口号,不断地加以重复,给人以明白晓畅的印象,事实上则说理并不深透,断言多于证明,讲坛说书的口气俨然,缺点也是明显的。

当然,安诺德还有另外一种笔调,如写他的母校牛津大学的一

段：

美丽的城！这样古老，这样可爱，这样未受我们这个世纪的凶猛的知识生活的侵蚀，这样宁静！“这里有我们年轻的野性汉子，全在玩着！”可是尽管牛津躺在深情之中，它的花园向月光展开着，它的高塔低声诉说着中世纪的最后魅力，谁能否认它的无法形容的魔力是在不断地吸引我们越来越接近我们所有人的真正目标，接近理想，接近完美——一句话，接近美，而美只是从另一边看到的真——其接近程度远远超过杜宾根的全部科学所能达到的。亲爱的梦幻者，你的心何等浪漫！你又何等慷慨地拿出你的一切，献给各方，献给也许不是我崇拜的英雄们，却永远不给市侩们！失败的壮举的家，废弃了的信仰的家，不得人心的名字和不可思议的忠心的家！

——《批评文集·一集》

在这里，是诗人安诺德在唱着夜歌了。

留下更大影响的，则还是人文主义者安诺德。他的思想虽不深刻——当时著名的哲学家 F. H. 勃莱德利就用远比安诺德清晰而深刻的散文指出过他的理论上的漏洞——但是他关注的中心问题，即文学的崇高的社会使命和诗歌的教化作用，却引起了 20 世纪几个重要文学理论家的共鸣：艾略特、李维斯、雷蒙·威廉斯、美国的莱昂诺尔·屈里林都是聆听过他的声音而关心同样的问题的——只不过，在新的条件下问题的复杂性早已超出牛津梦幻者的想像了。

小说散文的厚实与灵气

19 世纪英国小说有了更大的发展，散文在这里的运用不仅达到空前广阔的程度，而且更有灵气和想像力。

写实更具体,更深入,不再只见平面的图片而出现了荷兰画派的厚实而有立体感的内景,有阴影,但却使人感到亲切。看进去,是平凡的市民生活,男的长脸,厚重如所佩带的纯金表链;女的脸更长,可靠如中产人家的银质餐具。也有工人和家小在贫困、饥饿和病疫中挣扎着,或者走出了厂门家门,在大街上流浪或者示威。

但是题材在扩大,感情在加深。例如三个青年妇女住在约克郡的荒野里,在狂风怒号,一灯如豆的环境里写着不同寻常的小说,其特点是强烈:强烈的爱,恨,强烈的个性,应该是规规矩矩的家庭女教师不安本分了,大胆表露自己对婚姻、对男人的看法;一个被收养的孤儿用自己的强烈的爱和恨摧毁了两个家庭两代人。

小说中的语言也是各式各样:撒克雷的带着嘲讽的文雅,盖茨克尔夫人的朴素,狄斯累利的华丽俏皮,金斯莱的刚健,乔治·艾略特在她的杰作《密特尔马区》中的敏锐和深刻,而勃朗蒂姊妹则另是一格,看似板重,实则同她们的题材一样,强烈,有力,不怕使用地方方言,写出了荒野的诗意。例如《呼啸山庄》(*Wuthering Heights*, 1847)是用这样的几句话结束的:

我在那里徘徊了一会儿,在那慈祥的天空之下;我瞧着蛾子飞在野地上,那里还有钟柳,听着风轻轻吹过草地而来;心里奇怪居然有人能够想像在这片安静的土地上长眠的人在做着不安的梦。

感情上的大风暴过去了,大自然也暂时收敛起凶恶的本性,显得“慈祥”起来,好像一切宁静了,然而倔强的汉子和美丽的女人已经长眠,也许还在做着不安的梦;即使没有,也改变不了死亡的结局。所以这柔和的一笔留下的不绝余音,仍然是人生的悲剧性。

勃朗蒂姊妹是新生力量,但都短命死了;持续力比较长、作品惊人地丰富(而且每一本都经得起细读)的则是狄更斯。

查理士·狄更斯(1812—1870)是最有英国气派的小说家,而他

的世界影响也至今不灭。想想看,这位专写伦敦穷巷的外国作家居然使得清朝末年的中国学者林纾这样感叹道:

中国说部,登峰造极者,无若石头记,叙人间富贵,感人情盛衰;用笔缜密,著色繁丽,制局精严,观止矣。其间点染以清客,间杂以村姬,牵缀以小人,收束以败子,亦可谓善于体会。终竟雅多俗寡,人意不专属于是。若迭更司者,则扫荡名士美人之局,专为下等社会写照,奸狻狙酷,至于人意所未尝置想之局,幻为空中楼阁,使观者或笑或怒,一时颠倒,至于不能自己。则文心之遽曲,宁可及耶?

——《孝女耐儿传》序

而特别令他折服的,则是《大卫·考柏菲尔德》一书:

此书为迭更司生平第一著意之书,分前后二篇,约二十余万言。思力至此,臻绝顶矣!……大抵文章开阖之法,全讲骨力气势,纵笔至于灏瀚,则往往遗落其细事繁节,无复检举。遂令观者得罅而攻。此固不为能文者之病,而精神终患弗周。迭更司所著每到山穷水尽,辄发奇思,如孤峰突起,见者耸目。终不如此书伏脉至细,一语必寓微旨,一事必种远因,手写是间,而全局应有之人,逐处涌现,随地关合,虽偶尔一见,观者几复忘怀,而闲闲著笔间,已近拾即是。读之令人斗然记忆,循编逐节以索,又一一有是人之行踪,得是事之来源。综言之,如善奕之著子,偶然一下,不知后来咸得其用,此所以成为国手也。

——《块肉余生述》前编序

林纾所评论的两点:一是狄更斯的题材新颖,不写名士美人而专写下等社会;二是他的小说艺术既有全局的伟构,又有细节的周密,

因而称他为“国手”，认为他“文心之邃曲”不可及，这些似乎都不是过誉。

从散文的运用来看，狄更斯的作品中有最具体的写实，同时又有最奇幻的气氛烘托；这两者的结合使他的描写不同寻常。例如他这样写伦敦的雾：

雾，到处的雾。雾在河的上游，流动于绿岛和草地之间；雾在河的下游，翻滚于一排排的桅帆和大城市肮脏的水边的各种污物上，雾在艾萨克郡的沼泽地上，雾在肯特郡的高地上。雾钻进了运煤船的厨房里；雾躺在码头上，逗留在大船的帆缆上；雾在驳船和小船的舷边垂着头。雾在格林尼治领养老金的老人的眼睛里和嗓子里，他们坐在收容室的炉边喘着气；雾在生气的船长的烟斗斗里和柄上，他在他的舱里抽着下午烟；雾在甲板上他的打着冷战的小徒弟身上，寒气凶狠地刺着他的脚趾和手指。偶然路过的人站在桥上，凭栏望着，望见下面一片雾天，四周也都是雾，他们自己像在一个气球之中，高悬在雾气迷漫的云端。

透过大雾在街上不同地方依稀可见煤气灯，如同庄稼汉和牵牲口的孩子透过田野的湿气依稀可见太阳。大多数铺子提前两小时点了灯——好像煤气也知道，因为它有一种憔悴的、老大不愿意的表情。

——《荒凉山庄》(1853)

雾不好写，容易写得浮泛，例如说弥天大雾一片茫茫之类，而狄更斯在这里写得很实在，但又不陷在实事之内，而靠想像力跳了出来，因此才有“雾在领养老金的老人的眼睛里和嗓子里”，“雾在生气的船长烟斗斗里和柄上”等神来之笔，而说煤气似乎也知灯点得早了，因而“有一种憔悴的、老大不愿意的表情”，则更是典型的狄更斯写法，所谓小说散文中的灵气就在这等地方。

上引文中用了一个手法：重复。狄更斯也用这个手法来写人，例如：

朴茨奈先生的世界不是一个大的世界，从道德上讲；即使从地理上讲，也不大：虽然他看到自己做买卖要同别的国家往来，但他认为别的国家，尽管有那个重要的保留理由，却是一种错误，而对于它们的礼仪习惯只有一个结论：“非我英国！”一边说，一边就手一挥，脸一红，把它们都打发掉了。此外，世界就是八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐。朴茨奈先生对于健全的艺术的看法可以这样表述：文学——大字本书，描写八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐；绘画和雕塑——模型和肖像画，描绘职业人士八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐；音乐——弦乐器和管乐器的体面（而无变化的）演奏，安静地表达八点起床，八点一刻刮脸，九点早餐，十点上城里，五点半回家，七点晚餐。其它一切不许这游荡成性的艺术来搞，一搞就立即开除。其它一切都不许存在——不管在哪里！

——《我们共同的朋友》(1865)

这里重复得更厉害，不仅重复词、句，还持续了同样的节奏，直到最后断然一喊：“其它一切都不许存在！”而所以重复，是为了强调一点，即这些伦敦金融区的商人，这些大英帝国的栋梁，生活在怎样狭窄的物质的与精神的天地里，生活怎样刻板，但却狂妄，要求全世界的人都服从他们的利欲，至于“游荡成性的艺术”当然更在严加管教之列！这一写照不仅对当时是真实的，而且对后来也是真实的——至今英国社会里还有朴茨奈这样的人物在伦敦城区往来着。狄更斯抓住了他们的灵魂。

以上是铺陈的写法。但他也完全能写得简捷明了，一个细节

透露出一片世界。例如写大卫·考柏菲尔德去见他的继父的妹妹的情景：

默特斯通小姐正在写字台上忙着，伸出冰冷的手指甲来让我握了一下。

连手指也不肯伸给孩子，只赏了手指甲，而且是冰冷的。更冷的是她的心。孩子需要温暖，却只得了冷漠。这是集中而尖锐的一笔。

狄更斯的尖锐是从他的敏感来的，正同他的写实笔法来自他的广泛的接触和人生经验。在他身上，若干相反的东西统一起来了：他幽默，然而他又富于悲剧感；他使人感到压抑，然而当他走出穷巷斗室，一车飞驰大路的时候，又使人感到精神上的空前解脱；他多次被人贬为庸俗、伤感、夸张，但连最清高的批评家也承认正是他紧紧抓住了真实人生的核心；他是大众的娱悦者，又是社会的良心；同莎士比亚一样，他运用语言是多层次、多方面、多声域的，令所有的学究皱眉，却使英语更加活跃；也同莎士比亚一样，他是最通俗的作家，又是在根本意义上最懂艺术的大师。

世纪末的变化

英国散文在狄更斯等人的手里达到了表达力的新高度，正是在小说的领域里散文的表达力可以尽情驰骋。这在狄更斯之前，已有斯登恩做过大规模的试验；之后，乔依斯等一整代小说家将通过更大规模的试验迎入现代主义。

但是表达力又不是一切：即使在小说散文里，含蓄、节制，甚至于沉默也是重要的，而在通常被称为散文本体的各类文章里，重要的仍是首先要该说的内容说清楚。

而在19世纪后半叶，随着世界的变化和科技的进步，社会情况越来越复杂，人们想说的事情大大增加了。我们在此文开头时

所说的丰富是有时代原因的,而风格上的不雅洁也不尽是作家本人的能力不逮所致。在艾狄生、斯威夫特时代,社会上要传达的信息量比较小,人们的闲暇比较多,所以文章也可以写得从容;到了卡莱尔、纽曼、达尔文的时代,要传达的信息量大了许多,而且信息本身又有许多是全新的东西,再加上变动频仍,时间性增强,散文要应付新的挑战,旧的文雅风格也就不济事了。

然而另一方面,散文也不甘心只跟着社会跑,而总想对社会施加某种影响,如提高它的格调,纯净它的空气。安诺德说“诗是人生的批评”,好的散文又何独不然?而要担负起这种使命,首先散文本身要有高尚、文明的品质,不仅内容要好,写法和语言也要能起示范作用。在这个意义上,散文风格就不只是一个技巧或艺术问题,而必然牵涉到散文作者的修养和世界观、散文与读者的关系、散文的社会作用等等其它因素了。

返视己身,这时的英国散文确实毛病不小。不雅洁,罗嗦,冗长之外,还有大小文章的“社论体化”,喜用大字和抽象名词,说法趋向堂皇,为了表示“派头”不用简捷生动的日常话说而要绕着弯打着官腔来讲,如此等等——20世纪讲究文风的人所大力反对的“官腔”,“报腔”之类在19世纪后半实已开始滋长。所以这时的许多文章读起来总显得累赘,板重,要点不显,缺乏层次。甚至有人说,连这个时期的不少外国著作的英文翻译也因文字板重而需要重译。

当然,仍然有写得明白晓畅、生动有力的散文,我们在前面选择的许多段落就是例子。到了世纪的后一段时间,大约从60年代起,开始出现一些迹象,表明有作家在另辟途径。

途径之一是美文。这是随着唯美主义而出现的。比起欧洲大陆来,英国的唯美主义并不强大,但在80年代曾在一部分青年之间流行,其领袖人物是华尔特·培特(Walter Pater, 1839—1894)。他是牛津大学的教师,在其主要著作《文艺复兴历史研究》(*Studies in the History of the Renaissance*, 1873)中用充满美丽形象用奇

异联想的文字阐释意大利画家波蒂且利等人的画作,关于达·芬奇的《蒙娜·丽莎》的一段尤其有名:

……她比她所坐的岩石更古老;像吸血鬼,她死过多次,懂得坟墓里的秘密;曾经潜入深海,记得海沉的往日;曾同东方商人交易,买过奇异的网;作为丽达,是海伦的母亲,作为圣安尼,又是玛丽的母亲;而这一切对她又像竖琴和横笛的乐音,只存在于一种微妙的情调上,表现于她生动的面部轮廓和她眼睑和双手的色调。……

这样的美文在当时不止培特一人写,司蒂文生(《宝岛》的作者)也写,以前美学家罗斯金也用美文来写云景和歌特式建筑。培特和罗斯金都善于运用颜色和形象,而且十分重视节奏上的音乐感,而后者是学英文的外国学生容易忽视的。但是我们在上面已经说过,罗斯金是着重道德品质的,反对唯美倾向,后来文章也写得素净了。惟有培特始终如一,用美文谈艺术之外,还用美文讨论文艺和哲学,像是在用自己的散文风格体现自己的人生哲学,而这一哲学的精义是:

永远用这种硬朗的、宝石般的火焰燃烧,保持这种狂喜,
就是人生的成功。

——《文艺复兴历史研究》,结论

换言之,人应为一纵即逝的当前的感官刺激而活,要紧的是亲身的体验——“不是经验之果,而是经验本身”。这就是他研究文艺复兴时期艺术的结论。

这样的哲学,又是用这样的文字渲染的,对于青年的吸引力是可想而知的。受培特影响的牛津的学生包括了王尔德。他称培特之作为“我的金书”,能背诵书的许多段落,特别是结论部分,并说

自己也要“用一整片清澈的火焰燃烧”；不过他又同时受到罗斯金的影响，最后则在喜剧艺术上作出了他的贡献。

美文当然可具一格——17 世纪的巴洛克风格也是一种美文——但雕琢过甚，太不自然，不能利索地干散文该干的“草根子”工作，例如传达信息。培特的途径并不能把英国散文引出困境。

因而又出现了另一种努力，想要归真返朴，回到平易。进行这一努力的主要是莫里斯。

威廉·莫里斯(William Morris, 1834—1896)也是牛津学生，也受过罗斯金的熏陶，是前拉菲尔兄弟会的成员，不仅诗写得好，而且多才多艺，在印刷字体、书籍插图、家具、挂毯、墙纸等方面都能亲自设计并制作，用新的造型、材料和质量改革了工艺美术。由于他爱美，他也就对于当时英国城市环境的污浊和商业制成品的质地低劣很有反感，而他不明白的是：为什么同样一个匠人，在 14 世纪能创造美的物品，在 19 世纪就不能？在读了马克思的《资本论》之后，他找到了一个答案，那就是：因为现代工人是雇佣劳动者，受资本家剥削，劳动只是一种苦役，从中得不到愉快，哪里有心去创造美？他对于艺术的定义就是：“人在劳动中的愉快的表现。”所以他认为必须改革整个社会制度，才会有真正艺术。这样，他从爱美的艺术家变成了一个同工人并肩游行于街头的社会主义者。

社会主义者的莫里斯写过许多诗，也写过两部散文作品，即《约翰·波尔之梦》(1888)和《乌有乡消息》(*News From Nowhere*, 1891)。两部都写梦，前者梦的是 1381 年英国农民大起义的情景，后者梦的是一个共产主义式的未来社会。

《乌有乡消息》是由美国人爱德华·贝拉米写的《回头看》(1887)一书引起的。那部书也是未来社会的描绘，在美国社会主义运动中颇有影响，所写的未来社会充满了新机器和新技术成品。莫里斯对此不以为然，因此在《乌有乡消息》中描绘一个用手工劳动来运转的纯朴社会，来作为回答。

书以“社会主义同盟”中人对于“革命后的明天会发生什么”的

争论开始，叙述者回到家里还在思索，一觉醒来，发现已经进入 21 世纪的英国，革命早已成功，共产主义已经实现。机器、火车、大工厂都已不见，城市安静如乡村，而乡村则更是美丽清洁。叙述者坐小船沿泰晤士河上溯，看到两岸的大片森林和草地，遇见青年工人在用镐头修路，个个健康而愉快，看见人群在庆祝丰收，最后到达一所有着中世纪纯朴之美的古宅，同一位名叫艾伦的姑娘一起观赏。叙述者看着这位美丽而大方的新社会的女性，想起过去多少世代的妇女遭遇，新梦的喜悦被旧日回忆的阴影遮上了，低徊不能自己。艾伦似乎也预感到同这位旧世界来人快要离别了，打开了通向花园的过道的门，对他说：

“来吧，我们该去找大伙了，省得他们来找我们。我的朋友，我要告诉你，我看得出你容易坠入梦一般的沉思。无疑是因为你还不习惯我们这种活动中有休息的生活，对我们工作是愉快，愉快是工作。”

她停住，等我们走进那美丽的花园，又接着说：“我的朋友，你刚才说你在想我如果活在过去那充满压迫的混乱日子里将是怎样一个人。这点我倒是清楚的，因为我读过那时候的历史。我将是一个穷人，因为我父亲在过去做工的时候只是一个耕田的人。我将会受不了贫苦，那样我的美貌、聪明和开朗（她说这话时并不因虚假的羞耻而脸红或痴笑）就会被卖给有钱人，我的一生也就完了；我了解的过去情况足够使我我知道我将别无选择，毫无支配自己生命的权利，而又不会从有钱人那里取得任何乐趣，任何会有一点真正的兴奋的行动机会。我将被摧残，被毁掉，不管是由于贫困或者由于奢侈。难道不是这样么？”

“真会是这样，”我说。

她还要说什么，这时篱笆上的一扇小门打开了……

……我对艾伦看了最后一眼，转过身来，同狄克走了，心

里怀疑是否还能再见到她。

在那所美丽的古屋里,庆丰收的盛宴上,这番话却带来了旧社会的灾难,而出自一位解放了的姑娘之口,更是意味深长。无论如何,这是给了这部有诗意的理想国描写以一种现实的联系,从而增加了深度。莫里斯此书的缺点是显然的;回到中古是一种幻想,后来的事实发展也证明科技的进步是无法抵挡而必须加以利用的,但是奇怪的是,比起科幻小说式的未来预测之类,他的书倒是经久耐读,原因也许在于他表达了人们对于在一个清洁美好的自然环境里用自己的手或脑来发挥人的创造性的愿望——长远不灭,而在今天情况下更加强烈的愿望。

当然,这也是由于书的文学品质。莫里斯的诗人气质使他注重人与人之间感情关系,他的艺术修养又使他喜欢描绘风景、家宅、园地和精美的用具(叙述者进入一家烟店买烟,不仅得到了最醇厚芳香的烟丝,还得到了一个红色摩洛哥皮的烟丝袋和一个上等木料的烟斗,而且一切免费),而他的文字,虽说个别地方用了一些古诗词和颠倒结构,基本上是19世纪后期的口语。这就是为什么一些单凭脑力设计出来的未来社会的蓝图——包括20世纪出现的“倒过来的”蓝图——被时间淘汰了,而莫里斯的这本充满激情但又写得素净的小书至今还有人爱。

* * * *

还有不少其他作家在独立地走着平易风格的路。我们略举一二重要的。

一个是路易士·凯洛尔(Lewis Carroll, 牛津数学教师 C.D. 道奇生(1832—1898)的笔名)他写了《阿丽丝仙境奇遇记》(*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865)和《镜子奇观》(*Through the Looking-Glass*, 1872)两书。都是儿童读物,然而无数的成人也喜

欢它们。它们文字的简洁很少有别的书可比,而且今天读起来一点也不觉得“老”,因为这是一种几乎无时间性的纯正英文;文字后面则有大人和孩子对事物看法的对比,常理与学院式逻辑之间的斗智,以及纯粹的文字游戏,其中的歌谣更是玩弄声韵,有许多新创的词,意义在可解不可解之间。这两本儿童读物表面上不含说教,实则颇多嘲讽,对国王、王后、“矮胖子”(Humpty-Dumpty)之类的戳穿是很高明的,而爱丽丝和矮胖子关于语言运用的讨论实际上是对当时在官场和报刊上占统治地位的堂皇风格的一种巧妙的讽刺。

另一个是散缪尔·勃特勒(Samuel Butler, 1839—1902)。他的《艾莱昂》(1872,书名原文 *Erewhon* 是 *Nowhere* 的倒写)也写一种奇幻的未来社会,在那里健康和美丽是道德,而生病则是犯罪。稍后一点他又写了长篇小说《众生之道》(*The Way of All Flesh*, 1903),戳穿了当时中产阶级家庭的庄严、和睦的外表,将这类家庭中人完全受利己主义支配的极端冷酷的关系和盘托出,其大胆在当时作家中是罕见的,而其书语言简单,达意准确,被称为“近乎完美的平易风格”(《简明剑桥英国文学史》,第808页)。他在许多问题上有奇怪想法,如说古希腊史诗作者荷马是一位女性,又如对达尔文学说的攻击,因此引起争论,但是也有人十分敬重他,萧伯纳就说他“在其所属范围内是19世纪后半最伟大的英国作家”(《巴拉少校》序)。

* * * *

说到萧伯纳,我们也就到了19世纪英国散文纵览的终点了。

萧伯纳的散文属于20世纪,但是他的根子在19世纪。他是勃特勒的稍晚一点的同时人,也是曾同莫里斯在伦敦街头一起游行示威的年青战友。几股影响汇集在他的身上:对资本主义的憎恶,对社会主义的向往,对艺术的爱好,对新戏剧的提倡。就散文

风格而论,他也继莫里斯、勃特勒之后走平易的路,但又加上新的因素,例如增强散文的论战艺术,使之更锋利,但又更娓娓动听。这些都有待以后再来讨论。但是我们一见有这位巨人站在两个世纪之交,我们也就会更加清楚一点:19世纪的英国散文不仅本身十分丰富,而且继起有人,20世纪的散文将有条件随着新的环境、新的思想、愿望和新的探索而进入一个更加丰富而多变的时期。

读艾德蒙·威尔逊的书信集^①

艾德蒙·威尔逊(1895—1972)在中国不是一个人们熟悉的名字。事实上,他没有留下惊天动地的作品,本人也早在十几年前死去了。但是他是值得我们研究的,首先是因为他介绍了许多重要作品。他的成名作《阿克瑟尔的城堡》(1931)是介绍现代主义的好书,重点论述了两个爱尔兰作家(叶芝,乔伊斯),两个法国作家(梵乐希,普鲁斯特),两个美国作家(艾略特,格特鲁德·斯坦因)。现在看起来,这六个人除了斯坦因不甚重要之外,其余五个人确是现代主义的支柱。在20年代之末,当人们对于这些作家还在争论或根本不加理会的时候,,威尔逊就能清楚地说出他们作品的优点,比较系统地介绍整个现代主义潮流,而且把欧洲大陆、爱尔兰和美国串起来讲,这就表明了他的多方面的知识,他的眼光和历史意识,他的文才。

10年之后,他在另一本著作《创伤与弓》里,又运用心理分析的方法,把狄更斯的内心创伤和他的创作特点联系起来讨论,加深了读者对于这位大小说家的了解。

其次,威尔逊是卓越的实践批评家。他当然不是没有理论,但主要是一个就书论书的批评家。英美文学批评以其实践性见长,许多作家兼写文论,形成一个悠长的传统。这些人从创作实践里得到启发,写起文论来不仅言之有物,而且常有卓见,文笔也优美可读。但是这样的实践批评家是越来越少了,威尔逊却能在担任

① 艾林娜·威尔逊编选:《艾德蒙·威尔逊关于文学与政治的书信集》,纽约:法拉·斯屈劳司·吉卢出版社,1977年。

《纽约人》杂志评论员的漫长岁月里,维持这个传统的标准,写出了有见地又有文采的好书评。

他还有许多其他文学活动。例如,他也写过小说,剧本,诗歌,有些作品也曾盛销。晚年他又付出巨大的精力,去研究死海古籍。他也卷入过文学争论,如,同美国现代语文学会里的教授们在出版美国文学名作丛书的问题上有过一场双方都感到很大愉快的争论:他为普通读者着想,反对教授们那种要把原作者稿子上的拼法和标点的错误也一一照印的学院习气。教授们有他们的版本学原则,而威尔逊则有作家的广阔视野。

他不让自己的眼光局限于美国之内,而经常关心欧洲大陆的文学动态;他爱好希腊、拉丁的古典文学,然而又做了最新锐的作家如乔伊斯的义务宣传者;他懂得多种语言,除了在普林斯顿大学学过希腊、拉丁、法、意等语之外,还在40岁学俄语,50岁学希伯来语,70岁学匈牙利语,临死之前还想学汉语。他对马克思主义的知识也超过一般美国作家,所著《走向芬兰站》(1940)就是关于十月革命和列宁作用的论述。他也注意现代科学和哲学的进展,曾把爱因斯坦和怀特海德的学说同列为“智慧与想像力的构筑品”。^①

他是美国文学中所谓“失落的一代”的同时人,其中司各特·费兹裘拉德尤其是他的挚友。他了解巴黎咖啡店对这些人的吸引力,自己也多次旅欧,然而他又不是一个“自我放逐者”,每一次总是回到美国,总是尽自己的力量帮助美国本土文学的成长。他较早就有了比较文学的某些观点——《阿克瑟尔的城堡》实际上是一部比较文学的著作——然而他更关心在深厚的基础上研究美国本土文学的传统。他自己编写的两部书——《面熟之感》(1943)与《爱国之血》(1962)——就是推进这方面研究的力作。

最后,他嗜文如命。他自己讲究写文章,已如前述;对于别人

^① 《书信集》,703页。

的写作风格,也是一直注意的。第二次大战一结束,他重返欧洲大陆,到处访问作家,注意点之一是何处何人写了出色的文章。记录此行的《导游书以外的欧洲》(1947)一书是很好的游记,但其最精彩的部分是谈论作家们文章风格的那些片断。

要概括这一切,我们只能说:艾德蒙·威尔逊是一个现代美国的文化人。他的先辈是门肯、派林顿、范·维克·勃鲁克斯,更早一点还有爱默生和爱伦·波,比他晚一点的有麦息生、莱昂诺尔·屈里林、哈利·勒文、欧文·霍等人。

他们是美国知识分子中的“精华人物”,虽然有种种弱点,却在美国这个重物质、讲急功近利、有时很庸俗、然而又充满生气的社会里关心世道人心,主持正义公平,坚韧地维护着社会文化生活的高标准、高格调,为此而同强大的反知识分子潮流抗衡。他们常是失败者,他们的人数也越来越少,以至哈利·勒文把艾德蒙·威尔逊称为“最后的美国文人”。^①

* * * *

以上的一点议论是由于重读威尔逊的书信集而引起的。全部书信集正由利昂·伊德尔教授编辑中,威尔逊的夫人艾林娜赶先挑了若干,编出了这部《关于文学与政治的书信集》,于1977年出版。

这本书的编辑体例也值得一谈。书信按年代排列,分为若干时期,每一时期之前有一个大事表,表中关于事件的叙述尽量引用威尔逊自己的话,同样,在介绍重要的收信人的时候,也是精选威尔逊有关此人的话来作前言;这样,编者尽量少出面干预,使得全书从本文到注释几乎都是威尔逊的原话——例外只有书前的说明、前言和序文,分别出自艾林娜·威尔逊、利昂·伊德尔和旦尼尔·阿伦之手。阿伦(《站在左边的作家们》一书的作者,哈佛教授,曾

① 哈利·勒文:《关于现代派的记忆》,伦敦与波士顿:费勒出版社,1981,第184页。

于1982年左右来过中国)的序文,同后来哈利·勒文写在伦敦《泰晤士报文学副刊》的悼念文章一样,都对威尔逊的为人、作品和社会作用作了中肯的分析。

书信是一种亲切的体裁,只是有些文人写信也是着眼发表的,因此不免有故作姿态之处。威尔逊的信却不属此类。他往往是执笔疾书,直抒胸怀,因此写得随便,亲切,有时候也直率,甚至愤怒。总之,露出了真性情,这样也就更值得一读。

他对朋友极热情,但对他们的行为、作品之类敢说真话,如果称赞,也常伴有批评,甚至指出错误。例如,在一封给阿尔弗列特·卡静(另一位著名的文学评论家,文学论著《在本土上》的作者)的信中,他写道:

亲爱的阿尔弗列特:我还在读你的书,我想我之所以对它热情不衰,不是因为你把此书献给了我;你知道我对于献给我的东西往往是有戒心的。总论部分尤其好,这类文章是特别难写的。这本书,再加上你在《大西洋》杂志上发表的那篇——它可能是你至今写的最好一篇——使我感到你真是功成名遂了。

这里所说“献给他的书”是卡静的重要新作《同时代人》,可见两人的互相器重。但是威尔逊接着又写道:

在你写的一篇论福克纳的文章里,德斯边因少校两次误作德斯边因市长了。

(1962年5月6日)

如果说卡静比他年轻一点,是后辈,那么对于前辈——而且是有名的前辈,如文学史家范·维克·勃鲁克斯,他也是一样又热情又直率的:

我读了你的《山影》，感到是一种享受，同你其它的书一样，……但它有三个小错，我现开列如下，因为我知道你是力求完美的。

(1962年1月2日)

范·维克·勃鲁克斯、艾德蒙·威尔逊、阿尔弗列特·卡静三人都是有志于唤起美国作家和读者对美国文学的自信心的重要批评家。这些信件所透露的，不是别的，只是美国文化人之间频频通气和互相关照的动人情景。

用同样坦率的精神和直截了当的口气，威尔逊不怕打破人们心里的偶像、偏见，不怕触犯学术界的陋习、陈规。请看：

我从纽约买了《坎宁评论》的亨利·詹姆斯专号，玛丽刚读了它。我只翻了几页，但玛丽证实了我的看法，即这个专号像是完全由同一个人写的。兰索姆的身上真是缺少一点什么，否则他为什么老要编这些专号，谈这些一看就明白的题目——亨利·詹姆斯、象征主义等等——早被人家写绝了的题目，找一些对这些题目毫无见解的庸才来写文章，而不是去看看有哪些真正值得一读的人写了什么，想写什么。我遇见的人都对此不满。《南方评论》的叶芝专号也是一塌糊涂。与其说是纪念叶芝，不如说是让《南方评论》大出其丑，因为评论叶芝的人与叶芝之间的差距是太大了。

(1943年10月22日，致阿伦·泰特)

40年代是“新批评”盛行之时，兰索姆正是新批评派的领袖人物，《坎宁评论》、《南方评论》正是他们的主要理论刊物，当时以及后来以新派自居的文学研究者几乎是每期必读的。而艾德蒙·威尔逊一笔戳破了它们的纸糊门面！

他对于美国以外的类似现象也不放松：

《秘密情报员》叫我感到沉闷，老式的心理分析太多，堆积了一大堆，却不给人以真实感。李维斯专挑二流作品来大夸一顿，真是出色地表现了他的缺乏文学趣味。

(1970年3月17日，致V.S.普里契特)

这里，又是一箭双雕，既奚落原籍波兰的英国19世纪末年著名小说家康拉德，更奚落鼓吹康拉德的小说艺术的英国批评家F.R.李维斯，又是一个所谓新派文学理论的大名人！

当然，威尔逊并不都对，可能兰索姆、李维斯都会作出反驳的，但是，我们是在谈一个作家的私人通信。如果他在写信的时候还故作公允之态，尽说些不痛不痒的话，那么不仅信不值一读，人也不值一谈了。威尔逊书信的好处，正在于他不随波逐流，敢于说出自己真正的想法。文学界有时也颇多乌烟瘴气，来这样一阵清风无疑是值得欢迎的。

威尔逊也有过分自信的时候。结果之一是陷入了同纳博科夫关于如何翻译普希金的激烈争论。两人本是好友，纳博科夫从苏联出来辗转到达美国之后，威尔逊还曾帮他找工作和出版机会。但是当纳博科夫将普希金的《叶夫根尼·奥涅金》译成英文出版时，威尔逊却对译文很有意见。结果，闹出了“美国人说俄国人俄文差，俄国人说美国人英文不通”的局面。文学翻译大概是最容易引起文人争论的题目了，威尔逊未能免俗，而且一直到最后，在1971年3月8日，他在回答纳博科夫表示和解的信中，仍然说：

“我在修改我评纳博科夫译普希金一文中的俄文错误，但同时又举了不少你的败笔。”

但威尔逊并不总是同人争论的，在多数情况下，他对朋友是温

暖的阳光，所追寻的是一场开心的讨论，一场充满智慧和风趣的谈话。书信里也多这方面的反映，例如：

艾萨亚·柏林……刚在我家度了周末。他是一个奇特的牛津教员。八岁离开俄国，因此有一种俄英双重性格，这一配合不常见，但完全令人倾倒。我们整夜作着精彩的谈话，时间不长，却谈了不知多少题目，但又都谈得有内行知识，有真正的智慧，还有闪耀的机智。他走了以后，我忽然感到，由于过去几乎不认识他，这一次我是把我一生里最好的故事、警句、最有刺激性的想法都一股脑儿搬了出来，放在他的头上，而且还装作临时想到的样子；很可能，他对我也是这样的。

（1949年6月6日，致妈曼·柯斯特勒）

这里，既写来访者，也写主人本人，两个自命不凡又颇会说话的人碰在一起，才有上面这个有趣的场面。

由于威尔逊的交游和见闻之广，书信里涉及到的当代美、英、西欧的文人很多。他有一种本领，能够三言两语，就勾出一个作家的小影，或指出其人的特点、长处、毛病：

我曾碰见过劳伦斯一次，觉得他缺乏教养，有点歇斯底里。他的作品也给我同样印象。

（1966年4月4日，致西西尔·连恩）

我如约去见一个很神气的老头，他是这里大学的希伯来语系主任。他同一位同事一起接见我，在一间到处都是书的房间里，连坐下讲话的地方都没有，除了书之外，只有一张特大的写字桌。他的头发乱蓬蓬，像奥登一样；一只眼睛半开半闭，必是由于终年紧盯古代手稿之故。他很有风趣，但在指定了一位教师同我一起读希伯来文之后，很快就把我打发走了。

(1954年3月,无日期,致艾林娜)

关于桑塔亚那:我没有读过多少他的哲学,但十分欣赏他的其它著作。他自己说他只是不在哈佛教哲学之后才感到自由,我觉得这以后他的文章也更好了。因为他主要是一个作家。有一次他对欧文·埃特曼(他写过关于他的文章)说:“你没说最明显的一件事,即我是错过了机会的诗人。”但他作为一个批评家也是很出色的,无论是评论思想,观点,或者文化。去年冬天我读了他的小说《最后一个清教徒》,觉得写得很好。我大学时的朋友有不少人同他书里的主人公相似,有许多共同点,真没想到桑塔亚那这位西班牙人对这类人了解得如此之深。

(1956年9月25日,致诺曼·坎普·斯密司)

我又碰到了伊夫林·华,谈的中心题目是他的新小说(《重访勃莱兹海特》),它在美国可能还未出版。此书一部分毫无价值,还显得滑稽,而这并非作者本意,所以必然令他感到悲哀,倒给了喜欢说坏话的伦敦文学界一个大开玩笑的机会。他极为势利,到了令人难信的程度(由于娶了一个天主教贵族家庭出身的老婆),喜欢卖弄他所知的所谓大家族的内情,而他的贵族朋友则告诉他,他把什么事情都搞错了,这就使他狼狈不堪。

(1945年7月4日,致伊利莎白·休林)

奥登刚才路过此地,到德国去了,将在那里调查轰炸造成的心理影响——他现是美军中的一个上尉。我上次到伦敦时,那里的人都在说他坏话,他的老朋友斯蒂芬·斯本德对我说他绝不可能再回英国,那将是世上最难的事了。可是几星期后,他在那里出现了,而且一如斯本德所说,不但毫无一点

不好意思,而且高傲得很。他抱怨英国的房子冷,英国生活如何苦,并且对人说伦敦并未受到轰炸。英国人全气得说不出话来,只是为了礼貌才按捺住自己,没说出心里的一句话,即他这个调查轰炸对心理影响的人自己没有尝过轰炸滋味,多么可惜!他又对他们说:由于他自己是一个同性恋者,他知道艾森豪威尔将军也是。我喜欢这故事,因为英国人最会把别人贬低,所以看见一个移居外国的英国佬回来把当地伙计们收拾一番,我就感到太妙了!

(1945年7月4日,致伊利莎白·休林)

以上牵涉到英国大小说家 D. H. 劳伦斯,希伯来大学的一位老学者,美国名哲学家桑塔亚那,英国名小说家伊夫林·华,英美当代重要诗人奥登,一个个都活跃纸上,靠素描,靠讲掌故,也靠尖锐的、毫不客气的议论。

那么,在畅游欧陆名城、访问了许多作家之后,这位美国文化人踏上本土的口岸,又有什么新的印象,新的观感?

他仍然眼光锐利,能抓住新鲜的光、色、感觉,把它们立刻放在纸上:

有一次回来,有一种奇怪感觉。由于是从欧洲径直回到美国,没有心理准备,结果我感到像是进入了另一个外国,发现了我离开时未注意到的许多事情。人们像是都大得出奇,同欧洲人一比,显得缺乏焦点,缺乏味道(虽然味道在欧洲有时是很不好的)。过去曾叫我发生兴趣的许多事情,现在显得沉闷不堪了。人们似乎希望我们起一种伟大作用,但我看不出我们在提供灵感和卓见方面做了什么。我们惟一的伟大贡献是原子弹。我怀念起伦敦来——那些可爱的小饭馆,塞里尔·康诺利,他的香槟和他在摄政王公园的屋子……

(1945年9月11日,致妈曼因·配吉特)

几个月之后,又来了更深沉的感触:

对杜鲁门的信心正在下降。美国刚刚开始适应它的国际地位,还没有真正的政策。这里的人有的听俄国人的,有的听英国人的,我都讨厌。这个国家似乎正在经历一个十分奇怪的阶段,不同于我记得的任何过去时期。我们的孤立已经烟飞云散了,同时许多其它东西也跟着消失了。眼前进行着的尊崇美国传统的国家主义式的宣传,在我看来,正是表示这个传统在死亡——正像在维吉尔和贺雷斯赞美罗马理想的时候,罗马已开始死亡一样……

(1945年11月5日,致妈曼因·配吉特)

当时第二次世界大战打完不久,世界躺在废墟里,美国正处在国力的峰巅,而威尔逊却想到古罗马由盛而衰的转折。以后他还要看到更多的变化:冷战,肯尼迪被刺,越战,等等。关于越战,这本书信集里几乎没有任何反映,也许是留待将来的信函全集了。美国、欧洲、世界都在变化,而威尔逊本人,慢慢的由一个英锐的青年变成一个心脏病患者,行动不便了,所欠的所得税还不清,老朋友或死或散,人生的忧患更深了,但是他没有放下笔,编好了第27本书之后,还在间间断断地写信,一直到1972年5月27日——这是本集里最后一封信的日期,信是写给《纽约人》的主编的。6月12日,他终于死去。他的有些著作会存留下去。但也许只在他的几千封书信里,人们才寻到这位文化人对他所处的国家和时代的真正的、多方面的反应,它们不仅是好的散文,而且能比报纸、杂志、调查报告之类更使我们看清:美国高层文化是哪些人在构筑,他们的光荣和失败又在哪里。

读两本游记

我爱读游记。小时候,爱读的是郁达夫写的富春江游记,着重文章要写得美。年事稍长,不大看那类散文诗式的游记了,而喜欢写当地风光和人物实况的一类。到了老年,也许是随着身上抒情气质的隐退吧,更是把兴趣转向写得具体、实在的一类。仅仅写进了什么饭店还不过瘾,最好还写点了什么菜,喝了什么酒,味道如何,价格如何。如果写旅店,还希望看到房间里有无单独浴室,有无彩电,同时也关心房价和要不要小费之类的事。还有就是人,希望游记作者写些所见的人,他们什么样子,谈些什么,玩些什么。这类游记不是旅游手册所能代替,因为一写人和人的活动,就需要有观察力、同情心和好的散文——只不过好的散文从来不是职业作家的独占物,各界都有能文之士。

最近重温两本英国游记,对英国国内的变化和英国散文的变化,都有点体会,写在下面。

这两本书一本是普里斯特莱的《英国纪游》(1934)。J.B.普里斯特莱是一个多面手:小说家,戏剧家,散文家,文学史家,二战时期有名的广播评论家,而且在每个领域都做得很出色,他的长篇小说《好伙伴》就是许多人喜欢的,其中写一个戏班子上路从一个城镇到另一个城镇演出的情况,就有游记的成分在内。现在这本《英国纪游》是他在1933年在英格兰境内旅行记实,行程从南到北折东,然后回到伦敦。

这正是英国经济大萧条的日子,生活的艰苦处处可见。再加上早期工业革命留下的疮疤,于是在谢菲尔德附近就出现这样的景象:

我看见一排尖锥形小山,以为是一种怪形的地貌,走近一看才知它们是一个老炉渣堆,不过完全被草盖住了。再过去,又经过一座山,它像是从别的星球搬来的。除了低斜的阳光所照处涂上了一层金色,完全是黑的,布满了深深的伤痕和裂缝。即使在穿过美国内华达州的山区时,虽然那里的景物只是古地质遗迹,我也没有见过这样奇怪、荒凉的山。当然,这不是大自然干的,因为这山实际上是一个巨大的炉渣堆,我所见的最大的一个。

而人的情况呢?普里斯特莱在他的家乡布拉德福特参加了一次一战中老兵的团聚,发现昔日出发时群众欢呼相送的战友们现在处于困境:

而在1933年的现在,他们甚至不能到这酒店来同我们喝一杯酒,因为没有像样的衣服可穿。对于死者,我们可以为他们的悲剧而饮;可是对生者的悲喜剧,我们却只能面面相看,感到可怜的难堪;他们为世界而战斗,而世界却不要他们了,结果他们回来脱下军装,却只有破烂可换。谁能追回他们失去的青春年华?

然而这情况之所以触目惊心,还因为英国原是那样美丽,人民又是那样勤劳、和善。普里斯特莱是带着异常珍惜的心情写下他所见的风景人物的:

路上有几处可爱的村子。其中之一,名叫勃顿主教材,给了我迷人的一瞥:一个池塘,几处旧墙,一堆红瓦顶。一下子我就像在那里安居下来了,不问世事,只是勃顿主教材一个爱读书的隐士。

头上是一片晴朗的天，但下面却有极薄的雾丝笼罩了一切，使得山、村、墙都有一种纱巾般的光泽，其虚幻与动人宛如舞台。在这个山谷里有一所孤屋，一座老教堂，还有那我们要去的庄院，它们连接起来，古老的瓦屋顶可爱地挤成一堆。

在却斯透菲尔德城，他第一次看清了那里的钟塔：

我常从火车里注意到它那有名的歪塔尖，但从来没有走近看过。它是叫人吃惊的。首先，比我想的要大得多，实际上高达 230 英尺。其次，歪得怪，又弯又扭，是英国最奇特最滑稽的塔尖。它镇住了整个城市和城里狭窄的街道，但用了它独有的离奇方式，像是永远在天空安上了一个极大的古老怪物在开人玩笑。生活在它的阴影里的人应该不同寻常，应该到处飞跑，像老勃鲁盖尔的迷人的图画里的小精灵似的市民和农民。

令人神往的往往就在令人憎厌的后面，这是英国的现实。普里斯特莱这样写他的故乡：

布拉德福特是一个完全没有趣味的城市，虽然不完全丑恶；它的工业是黑色玩意儿；但它有好运气，即边上就是英国最动人的乡野。从不止一条电车线的终点只要快走不到一小时就可使你进入荒野，真正荒凉的原始高沼地，这时什么厂房和货栈都看不见了，整个城市也完全忘了。不管你在布拉德福特是多么穷，你永远不需把自己关在墙内，拿砖包围自己，像 100 万伦敦人所不得不做的那样。那大块荒山，上面和背后都是一片纯净的天，总在那里，等候着你。而在它们之后不远，真正的溪谷地带开始了。在整个英格兰，没有比这更好的乡野了。……对这乡野的热爱你很小就传染上了，以后也永

不消失。不管你的办公室或库房是多么小，多么黑，在你的头脑里一个地方总有这大片高沼地在闪闪发光，总有麻鹬在叫唤，而那里的风是咸味的，像是直接从大西洋中间吹来的。

.....

我们去到伊尔克莱，接着通过波尔顿树林到达朋索尔和格拉星顿，从来没有看见那片地方如此奇美。由于刚过去一个长长的干燥的夏天，这一带秋色之美令人难信。整个早晨像在燃烧。干燥的蕨和石南在山顶闪闪发光，码头旁的密林一片斑斓。树像是对我们滴下金子。向下看，赤褐色的树一行一行直到绿色的河边。向上看，荒原高地一片发亮的紫色，叫我们眼花缭乱，如果我们坐黑牢10年，刚被释放，我们眼见的世界也不可能显得比这里更大胆又更细心地用颜料染过了。我从未见过波尔顿树林如此景色，也不敢奢望以后再见。整个儿是一个盛大的狂欢节，在我有生之日将永在我的记忆里色彩缤纷，闪光发亮。

不只写景，还写人，特别是乡下的手工匠人：垒墙的，制陶器的，都是有经验的老师傅，又是深谙本行秘密的艺术家。普里斯特莱也曾被制陶用的粘土所吸引，坐在一个旋盘边想自己动手做一个盆子，但是不成。原来他从来不是一个会用手的人，而身边的工匠则个个从家传、从长远的实际经验里学会用手，熟练地爱抚地，拿起一块石头“犹如女人抱起一个婴孩”那样地充满感情。

他还在许多别的地方——往往是被人遗忘的角落——碰上许多这样令他钦佩的工匠，工人，老百姓。他们都忠于所业，以做好工作自豪，但又有强烈个性，甚至显得怪僻，在气质上代表着“欢乐的老英格兰”。而他所见的所谓新英格兰则使他感到沮丧：

我不能不感到这个新英格兰缺乏个性，缺乏热情，生气，味道，辛辣，劲头，创造性，这是一个严重的弱点。

这也许可以说是普里斯特莱的旅行小结了。

30 多年之后,英国城乡又呈现什么景象?我们不妨来读读另一本游记,即约翰·希拉贝的《穿越不列颠之行》(1970)。

这本游记除了时间比普里斯特莱晚了许多年,还有其它特点:

一、作者不是一个文学家,而是一个科学家,主要兴趣在生物学和古生物学,写过非洲游记。并为《新科学家》、《卫报》、《纽约时报》等刊撰稿;

二、他靠步行周游各地,不利用任何交通工具,所记带有泥土气息;

三、他旅行的范围比普里斯特莱大,不止英格兰,还到了更北的苏格兰等地区,从最南的“地尽头”(Land's End)一直走到最北的“约翰·奥·格罗茨”(John O' Groats)。

由于是步行,他有通常乘车的旅行者所没有的经验和体会:脚下土壤的硬或软,岩石属于何类,各种树木花草的特点,小镇小村的建筑样式,每个地方老百姓的脾气嗜好,等等。他看到了走马观花的人看不见的风景。他喜欢河流,常常沿河走上多时,想要弄清它们的源头和去向。特别是康华尔郡的一条小溪,他把它当作旅伴:

向南走,有大片大片的荒野。作为旅伴,我选择了康华尔郡最迷人的一条小河,它是福维河的源头。好长一段时间,这条小河在我面前流着,喁喁地诉说着不知什么,我想什么它也随和地想什么。我喜欢这样的旅伴。

走在一片片的白屈菜和银莲花之间,那天早上我有一个高兴的想法,即这条小河是一个小姑娘。她轻轻跳过小瀑布,沿着大石头的边上流,在有白桦和柳树垂下枝叶的深潭里照自己的面容。在哈罗桥她显得不那么妩媚而有点沉静了,像是意识到那里的钓鱼俱乐部的人有权来戏弄她似的。

不止恋河，他也爱山，经常攀越大岭，在山头观看道路来去的形势；不止走在如画的英格兰各郡，还跑到英格兰、苏格兰交界处的古罗马军筑的长城，发现他们垒的石头今天还是十分坚固；也不止是追寻古迹，还注意今天的“边境”风光：

“边境”很美。我想不到有任何别的词儿能抓住这里的开朗气象。村子显得整洁。山上略有不密的桦树和山毛榉，有条条泉水流下，汇集在淡黄色的杰特河，它是屈维河的一条支流。这里的姑娘们也美。在远远一棵孤零零的树下，在大北公路上，站着两个带衣箱的姑娘。她们穿着你想不到的紧身毛衣和超短裙。一个当地人说她们“只是两个小婊子”，在等着开远程的卡车司机。尽管这样，她们看起来还是美的。

他有极好的兴致，一天又一天地享受到露宿的乐趣，高高兴兴地上路：

我醒来感到轻快如一只鸟。有点薄雾，看不清远处，但不打紧。景色好，感觉好，气味也好——一种混合着泥炭和青苔、来自土壤的最纯净的空氣的味道。

有时露宿之后，他就脱了衣服在草地上一滚，让露水代替了淋浴。有一次因为天热，又正走在四顾无人的荒原上，他索性赤身裸体行走，不料一个年轻女人骑马经过，他赶紧躲在野草丛中，才算没进警察局。他也常常碰上下雨，好几次淋得透湿，有一次避雨所在正是小说家勃朗蒂姊妹常去漫步的约克郡荒原。由于不断步行，皮鞋掉了跟，鞋头断了线，碰上好心人指点才找到好心的鞋匠，几分钟就把鞋子修好，却不要他一个钱。同样地，有一次他饿极了，也碰上了好人：

密特·考尔徒的乐善好施者原来是一位青年工程师，他正忙于为他妻子的理发馆的大门上漆。他说“也许可以找到人”，但觉得应该先打一个电话。他找的人，其实我应该猜到，就是他的妻子。他俩邀我到他们家去，就在附近的住宅区里。我在那里吃了大量食物。他们有点出乎意外，但很高兴，把柜里剩下的东西全都搬出来让我吃。第二天早上我要付钱，那男的只摇头，他的妻子——一个非常美的女人——用手挽住我的脖子，吻了我，热情地。

他的观察极其细腻，如这样写鸟：

不少鸟有我们所谓的优美风度。为了生存的必需，它们注意使自己的飞羽保持完好无缺，爱护身体的每一终端犹如小提琴师爱护自己的手指。不妨看看鸥和一种相近的鸟，叫做鸬，它们会作一种独特的体操。在空中它们同风玩耍，逗乐，翻来滚去，显然不在乎大风怎样朝它们劲吹。但一等不飞了，就滑翔而下，轻轻落脚，似乎不触及地面似的，一阵小跑后停住了。有一瞬间它们把翅膀张开，向后退一掠，形态如作一侠士式鞠躬。然后它们带着一种极乐的颤动在鸟巢上安定下来。阿尔陀·利奥波特说：发明“优美”这个词的人一定看见过鸬的收翼动作。

由于是步行，他比乘车的旅客更能实地观察生态环境。使他痛心的是，美丽的英格兰正在遭受人为的生态破坏。在英格兰北部，有一个群山之间的小盆地，叫做考·格林，长着许多稀有的植物，“植物学家珍惜此地超过北英格兰任何别地”，可是“帝国化学工业公司”(I.C.I.)为了制造一种肥料缺水，要求把那块盆地筑成一个水坝。热心于保持生态的人反对此举，向政府告了状。希拉

贝走过这地方的时候,政府尚未裁决,但等他来写这部游记,事情已经无可挽回:

考·格林事件已经结束。虽然英国每一个有名望的生物学家都反对这个动议,政府却退缩了,批准了筑坝的计划。这个山谷将被水填满。

政府如此,当地居民也不管生态什么的,他们希望的只是能有“更多的买卖”。而主管生态环境的人则只是一些官僚:

在英国,掌管生态平衡的是组织者,他们圆滑,谨慎,想的是委员会。

历史上的人为灾难也使希拉贝感慨不已。他走到苏格兰西部高原,看到了一些“无人遗址”:

在整个西部高原,许多居民点消失了,就像从来没有存在过。这些被砸了的家屋遗迹称为 Iarach,字面的意义是“遗址”,表示曾有屋子而现已无存。一次又一次我出发去找一个地图上有的地点,希望至少能找到一间草屋,却只见一小堆石头或者——在格兰勃河附近土质较好的一处——连石头也没有,只有一丛荨麻。别的什么都被拉走了。“遗址”是高原最可怕的事件的见证,即“清地”。

这种“清地”的实况是有目睹者的记录的。希拉贝在他的游记里引用了一些:

我紧跟斯特拉司内弗上面的小路走去,那里有一条产鲑鱼的著名河流穿越一个名声极坏的山谷。

在这里苏索兰伯爵一家火烧了不肯让地给羊的长期佃户的家屋,用这个办法增加了收入三倍。……

唐纳德·麦克略德,一个当时的本地石匠和事件的目击者,说“每区都有一群强人带了柴和别的易燃品,冲到这些忠心的人的屋子,立刻把它们点上火,用最快的速度来干,大约300所屋子成了一片火海。人们极度恐慌,混乱。几乎不给任何时间让人把人和物移走,住户只好挣扎着先抱出病人和不能自理的人,再抬出最值钱的东西。浓烟烈焰中女人和孩子哭成一片,看羊狗吠叫着赶牛,牛大声鸣吼,整个情况完全没法形容”。

特别是有关一个年近百岁的老奶奶的一幕:

在那已成为斯特拉司内弗的可怕历史的一部分的报告里,唐纳德·麦克略德说道:“我对那些要对她的屋子放火的人说了情况,总算使他们同意等到管家撒勒先生来了再说。撒勒一到,我就同他说可怜的老太婆由于身体情况无法搬动。他答道:“该死的老妖怪,她活得太长了,让她烧死。”房子立刻点上了火,人们抢着把她裹在毛毯里抱了出来,但是毯子已经在燃烧了。她被放在一个棚子里,人们尽了最大的力才使他们没有把棚子也烧掉。老婆子的女儿赶来了,屋子已经在烧,她帮着邻居把母亲从烟火里救了出来,情况太惨了,我永远不会忘记,但是没法说清,五天之后她就死了。”

真是令人不堪卒读。但这也表明:这本游记是大有内容,很值一读的。

等我们冷静下来,也许会问:除了英国国情的不同,是否也可以通过这两本游记看一看30多年里英文散文有了什么变化?

比较在这里未必能有多大意义：材料不多，作者各异，限制性相当大。但又不妨一试，因为在有限的范围里，分别还是明显的。两人去了不少同一地方，甚至注意到了同一现象，例如都看到了垒墙这一快失传的手艺，写法却不一样：

普里斯特莱写了长长的一段：

我被介绍给老乔治，一个考茨物尔特的石匠。他已年过70，但仍在干活。我看见他的时候，他在干一项快要失传的手艺：干垒，就是把快塌的旧墙推倒，用它们的材料重垒平整坚实的新墙。他是小个子，有一张满是绉纹的土灰色的脸和一个极大的上唇，看起来像一只只有智慧的老猴子。他长长的一生都同石头打交道，身上到处都有小石头。他摆弄身旁的石头——还拿出了几块让我们瞧——那轻松、爱抚的样子就像女人抱婴儿似的。他本人就像是石头生出来的，一个石矿的精灵。这位老乔治又是虔诚教徒，不谈石头的时候就用一种安静然而充满热诚的态度谈他的古老、朴素的信仰。由于是一个真正的工艺能手，知道他能干出你我干不出的绝活，他显然喜欢他的工作，不是为换得几个先令而付出劳力，干活是他自己完整个性的表现，是一种记号，表示老乔治还在干着。不好的墙——不是他垒的——在倒塌，好的墙在树起，墙上的石头垒得又结实又平整，看起来愉快，心里也满意，不是那种讨厌的糙工次活。我一生里从未做过一件事像这位老石工垒墙这样的彻底和真纯。

希拉贝却只三言两语：

干垒的老手艺正在死亡。这行业的本领在于用长条石板（称为“通板”）把两层粗砂或石灰石横向垒紧。奇迹在于用这种不稳当的办法居然做到了长远的稳固。

应该说,两人写法也有相同处:文字都是平易的;两人的感触也相同:都在惋惜这一古老手艺的正在消失。但更显著的是不同:文学家普里斯特莱像写小说似地描画了一位老匠人,而对于这手艺本身只说了一句话:“墙上的石头垒得又结实又平整,看起来愉快,心里也满意,不是那种讨厌的糙工次活”,而这句话里也是感情渲染多于具体描写,“实”的东西不多。希拉贝看起来写得简单,字数不到普里斯特莱的 1/5,然而却写得实在,细节分明。他也有感触,但溶在描述之中,只用几个词就画龙点睛(“死亡”,“奇迹”,“长远的稳固”),写物实亦抒感。毫无疑问,普里斯特莱是善于用笔的,但是他的许多感想是比较空泛的,可以预料的(“爱抚像女人抱婴儿”之类),说得太多反而给人以“做文章”的感觉,因此相形之下,希拉贝的科学家的确实和经济反而显得新鲜了。

英国诗剧与莎士比亚

对于莎士比亚,人们经常用极高的形容词来称赞他。好像在谈论他的时候,一切形容词都加码了。既然如此,我们也就不得不放大比例,先来看看英国文学全貌。

而这样一看,就会发现这个文学历史不长。不要说不能同中国、印度、波斯……等国的文学相比,就在西欧一个地区内,其成熟期也比意大利、法兰西两国晚,与西班牙大体同时。就其世界重要性来说,英国文学史开始在 16 世纪,到现在不过 400 年光景。它是随英国资本主义的兴起而兴起的。

在这 400 年里,英国文学有过三个兴旺时期,各有其经济的、政治的、社会的原因,各有一大群优秀作家,各有其最活跃的文学形式,即:16、17 世纪的诗剧,19 世纪初年的浪漫派诗歌,19 世纪中叶的现实主义小说。

莎士比亚的地位是:作为英国 16、17 世纪诗剧的第一名代表,他恰好站在英国文学发展的起点。

然而他不是孤独一人。在他的身边站着许多诗人,哲学家,教育家,翻译家,文学批评家,小说作者,劝世文作者,实用性小册和指南的编写人,还有一大群剧作家。他活在一个活动频繁、有多方面成就的文学时代,而使这个文学时代放出异彩的则是诗剧。根据不完全的记录,从 1558 年到 1616 年约 60 年中,公开营业和为贵族特设的戏院达 18 所,戏班子(连同“孩儿班”在内)有 35 个,剧

本在 500 以上,剧作家不下 180 人,其中至今著称的约 20 人。^①莎士比亚是这些人当中的一个;只有把他放在整个英国诗剧的背景之前,我们才能看清他与其他剧作家共同的地方,他的独特贡献和弱点又在什么地方。

二

16、17 世纪英国诗剧本身就有其独特性。它既不同于古希腊诗歌,也不同于 17、18 世纪的法国诗剧。在英国本土,后来曾有不少作家尝试用韵文写剧,其中不乏诗才(艾迪生,柯勒律治,雪莱,丁尼生等人全试过),甚至不乏善于绘声绘形、模拟口吻的所谓戏剧性较强的诗才(如拜伦和白朗宁),但是谁也没有能够复兴英国诗剧;他们的剧本纵有短期获得上演的成功的,也只是昙花一现,没有一个在舞台上真正站稳了脚跟。

原因之一是:16、17 世纪英国诗剧根本不是文人剧。有一系列的社会条件造成了它的独特性:它兴起在英国历史的一个关键时刻——欧洲西北角的岛国由于资本主义生产方式的逐渐发展而强大起来,1588 年战胜西班牙后成为在当时最富于侵略性的殖民帝国;它衰落在英国资产阶级革命的前夕;它在几乎没有传统的情况下脱颖而出——尽管它身上有一点古罗马和中世纪拉丁剧的痕迹,它的根子却在民间;它的演员原来是背着背包在乡下到处走动,被官府看作“流氓”的一群;它的剧作家许多就是演员,也有几个不得志的秀才(即所谓“大学才子”),一开始没有一个社会上层人物;当时写诗、写传奇的人当中,有像斐力浦·锡德尼爵士那样的世家子弟,但是开创英国诗剧的作家当中却只有老演员,流浪汉,穷书生,泥水匠,皮匠的儿子等等来历不明、身世不清的人。

① 这些数字是根据艾·克·钱勃斯的《伊丽莎白朝舞台》(牛津,1923 年,四卷本)综合算出的。

正是这些人,虎虎有生气,各显神通,相互之间有时也吵吵嚷嚷(因此而有所谓“戏院之间的战争”),但却常常几人合编一剧(因此而使后世的学者在作品谁属问题上大打笔墨官司),协力建立起来了一种辉煌的新戏剧。它敏锐地、生动地、强烈地表达了英国文艺复兴时代的精神,即使写的是古丹麦故事,也反映了当时英国的现实;它吸引了各阶层的观众,包括小商人、学徒、工匠等,他们是它的最热心的爱护者和最严厉的批评者,它在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都获得了巨大的成就;它在技巧上也是自创一套,打破了过去的惯例,即使着意拟古也是“以我为主”;它将浪漫情思和现实描述揉在一起,将悲剧和喜剧大胆混合;它是戏剧,又是诗,而且二者是结合的,其紧密程度在英国文学史上是前无古人后无来者。

但它又是粗糙的,芜杂的,而且在某些情形下是落后的。一种新兴艺术总不免粗糙、芜杂,只有到了它的衰落期才变得过分精致起来,这一点不必多说。落后又在哪里?不在它的简陋的舞台情况——舞台伸入观众之间,人们可以从三面看戏,台上没有布景,院子大部分没有遮盖,多数观众露天站着,任凭风吹雨打;在这样的情况下而能用剧情强烈地吸引他们,使他们觉得舞台上的人物深刻地表达了他们的思想感情,这只能说明当时剧作家的成功,说明这一种新兴艺术的力量。落后不在这里,而在混杂在它的文艺复兴时代精神里的中世纪思想的残余:基督教的宇宙观,封建地主的历史观,相信鬼神与征兆,害怕世界末日,再加上一系列反科学的相应论:人身上的四种气质相应宇宙里的四种元素,人的一生中的七个阶段相应地球周围的七座星球,人的小宇宙相应天地间的大宇宙,而在上帝、天使与草木岩石之间存在着—根生命的连锁,其最中的一环恰是半神半兽的人……

这些观念不可避免地影响了戏剧本身。就在莎士比亚笔下,哈姆雷特会见鬼魂,麦克白问计女巫,《皆大欢喜》里有杰奎斯关于“人生舞台上七个时期”的妙论,《特洛伊罗斯与克瑞西达》里有

俄底修斯关于必须维持严格的“等级、地位”的大段警告：

所有的天体，行星，这个地球中心
都遵守等级，次序，地位，
规则，航程，比例，时节，形式，
职务，惯例，一线相接，秩序井然；
……啊，等级
是一切壮举的阶梯，一旦受到震撼，
事业就染上重病。要是没有等级，
社会里的集团，大学里的学位，城市里的行帮，
大洋两岸之间的和平交往，
家庭里长子的权利和义务，
高龄、王冠、节杖、桂冠的特权，
又怎能保持确实的地位？
等级一旦抛弃，犹如琴弦失调，
好一片嘈音，物物相碰，
好一阵冲突！海里的浪潮
会猛涨高升，越过海洋，
将这个坚实的地球泡个稀烂！
强壮的青年会凌驾衰弱的老人，
不孝子会一拳打死老父亲；
强暴变成有理，有理与无理
都会失去意义，而处于有理与无理之间
听它们不断争吵的公平之神也就徒拥虚名。
这样凡事都只求权力，
权力变成欲望，欲望又成嗜好，
嗜好原是四野的豺狼，
如今又得到欲望和权力的撑腰，
更成为掠夺全世界的凶兽，

最后连自己也一口吞下。

但是像某些英美学者那样强调这个戏剧的浓厚的中世纪色彩却又错了。这些观念虽然零零碎碎加起来一大堆,却不是当时任何有成就的剧作家的思想中的主流;剧中人物在一定戏剧场合中的言论未必就是作者的意见,相信某一个别的说法也不等于全盘接受中世纪教会的整个思想体系;文艺复兴时期资产阶级文化革命是猛烈的,却总是不彻底的,资产阶级容忍中古思想的残余并为了共同对付劳动人民而与之妥协,加以利用,也是明显的历史事实;但是这个戏剧的主要精神却是世俗的,现实的,洋溢着新生力量的自信与乐观的。《哈姆雷特》中的鬼魂代表了一个旧本子的原有情节,而莎士比亚所歌颂的却是人的伟大;举一篇俄底修斯的“等级、地位”论,可以举出 100 篇关于个性解放、无视传统的台词来与之抗衡,例如在一个年轻剧作家的笔下,出现一个天不怕地不怕的牧童,一上场就这样高呼:

让世界听着:不得以出论人,
德行才给人真正的高贵,
最大的光荣!

这同“天生等级论”是完全针锋相对的。牧童又作了庄严宣告:

宇宙用来制造人的四种元素在我们身上打仗争霸,
告诉我们人人要树立雄心。……

这两节诗来自马洛(1564—1593)的《帖木儿》(1590 年)一剧;马洛是皮匠的儿子,虽然上过大学,却同一批离经叛道的无神论者往来,最后在一个酒店里被坏人用匕首刺死。他以“壮丽的诗句”出

名,事实上是第一个成功地用英国五音步抑扬格白体诗写剧本——即第一个使英国诗歌同英国戏剧结合起来——的重要作家,虽然只活了 29 岁,却留下了许多诗和六个诗剧。在这些诗剧里,马洛歌颂了像帖木儿那样的帝国创始人,浮士德那样的追求无限知识和经验的无畏的魔法师,而对贪婪的犹太富商巴拉巴斯和优柔寡断的英王爱德华二世进行了批判。他笔下的英雄人物真有一种叱咤风云,使河山变色,使星河动摇的文艺复兴时期巨人的气概。他的毛病正在无限突出个人,完全无视人民群众的力量。上面所引的几行诗充分道出帖木儿的野心:马洛将他的个人扩张的欲望提到了宇宙元素的高度。“宇宙四元素说”是欧洲中世纪反科学的论点,然而马洛这个无神论者却用它来强调了中亚细亚草原上一个大帝国创始人的征服和扩张的欲望。同这个时期多数剧作家一样,他大胆地混杂古今,揉合东西,无视时间与空间的限制,其目的只在酣畅地表达新的时代精神。如果我们只凭四元素等字样就来断定马洛的中古性又将是如何谬误!

马洛是一个先驱者,一个奠基人。他引导英国诗剧进入了一个繁荣时期,但他自己却在大门前面倒下了。从帖木儿的“雄心”到俄底修斯的“等级”,大约过了 15 年,这期间英国诗剧由少而长,涌现出一大批优秀的剧本——然而再下一步却是繁荣中露出衰相,一个巨大的危机逐渐形成了。

文学反映现实。在现实生活里,1600 年左右,英国伊丽莎白朝已成强弩之末。在农村,由于不断的圈地运动,大片土地荒废,无数乡村杳无人烟,土地成为经济投机的对象,大面积田产从破落贵族转入强有力的商人手中;乞丐遍地,伊丽莎白女王某次巡游全国,曾经叹道:“到处都是穷人!”1594—1597 年间全国缺粮,许多地方发生贫民抢劫面包店事件^①,16 世纪末的粮价高达 15 世纪末

^① 艾·利普生:《英国经济史》第三卷,伦敦,1943 年,第 303—305 页。

的三倍四倍,而熟练工匠的工资只增一倍^①;经济危机不断出现,后来1620—1624年由于布匹出口猛跌而引起的大危机更是震动了全国^②;国会与王室之间有关于专利权的激烈争论,女王将专利权赏赐宠臣,甚至日用必需品也归他们专利,物价大涨,引起民间激愤,国会不断反对,女王不得不在1601年允诺以后不再发出专利准许证,对已发的也要部分废止;统治阶级内部矛盾尖锐化,连女王的宠臣,侵略爱尔兰的英军统帅艾赛克斯也在1601年2月因内部权力之争而被斩首;从1602年12月至次年12月,伦敦大疫,死者38 000人,为当时首都人口的1/4,商业停顿达六个月,又引起一次经济危机^③;在城乡各处,掺和着经济上的不满和宗教上的迷信,人心惶惶,以为宇宙末日将至;最后,灾难深重的农民终于忍无可忍,1607年在中部诸郡发动了一次大规模的武装起义……

在诗剧本身,1600年以后呈现这样的局势:莎士比亚在写《特洛伊罗斯与克瑞西达》之前已经完成《哈姆雷特》,之后又开始一系列悲剧和几个所谓“苦笑的笑剧”的创作;马斯登在《安东尼奥的复仇》(1602年)里除了写复仇,还写一个父亲为了阻止自己女儿与人恋爱而扬言当场抓住她与另一男人拥抱;查普曼用庄严瑰丽的文章写法国英雄堂勃华的死亡,他弟弟如何为他复仇,最后又怎样因为痛恨“这个邪恶的时代的各种恐怖行为”而自杀;顿纳在《复仇者的悲剧》(1607年)中让一个好色的公爵深夜走进里屋,去同一个上了毒药的骷髅接吻,又在死前亲眼目睹自己的夫人同自己的私生子通奸;顿纳的另一剧本《叛神者的悲剧》(1611年)和查普曼的“苦笑的笑剧”《寡妇的眼泪》(1612年)都异想天开地将埋葬死人的墓地当作男女幽会处;韦勃斯特在《白魔》(1612年)里写公爵

① 乔治·恩温:《商业与币制》,《莎士比亚的英国》,第一卷,牛津,1917年,第331页。

② 威·里·司各特:《英格兰·苏格兰·爱尔兰合股公司的组织与财务——至1720年》,第一卷,第167页,转引自奈茨:《琼森时代的戏剧与社会》,伦敦,1937年,第135—136页。

③ 同上书,第一卷,第102页(转引奈茨全书,第134页,注三)。

毒死自己忠实的妻子,公爵的情妇又设法害死自己无能的丈夫;在波门和弗莱彻合写的《王也非王》(1611年上演)里,兄妹热恋的场面得到了强调;在他们合写的另一剧本《少女的悲剧》(1611年左右上演)里,新娘在新婚之夜将新郎赶出洞房,公然宣言她已成了国王的情妇!另一大剧作家密特尔顿也不甘落后,在《女人防范女人》(1612年上演)里着力写叔侄通奸!……

这些剧本都上演或出版在1600—1612年之间,亦即都在17世纪的第一个10年之内写成。它们共同的主题不是复仇,就是淫乱,而且多数是二者兼有。复仇的主题早在16世纪80年代就已在英国诗剧出现,基特所写的《西班牙悲剧》就是有名的例子。这个剧本在1592年上演时获得盛大成功,得到观众热烈的欢迎,剧中有凶杀,复仇,鬼魂,疯子,在复仇的过程中也有戏中戏,除了是父报子仇而不是子报父仇之外,同莎士比亚的《哈姆雷特》有许多相似之处。因此,英美学术界认为以复仇为主题的悲剧构成16、17世纪英国戏剧里的一个独特的传统,有的人还将这传统远溯到公元1世纪古罗马悲剧作家塞涅卡。然而问题是:为什么这个传统要在《西班牙悲剧》获得成功10年以后才突然兴盛起来?是什么东西使得一大批重要作家不约而同地在17世纪初年都写起这种“血与雷”的复仇剧来?

如果我们将《西班牙悲剧》与这个时期的复仇剧比较一下,又不难发现在后者之中,不仅死法杀法更怪更惨,而且加入了色情,原有的不健康的東西得到了恶性的发展,有一种世纪末的神经质的痉挛进入了这些诗剧。然而莎士比亚的《哈姆雷特》不属此列;虽然它有复仇剧的几乎一切成分,它却超越复仇与淫乱而成为全面体现文艺复兴时期精神的深刻的悲剧——这个正说明了莎士比亚的伟大。但就是莎士比亚也在这个时期的剧作里用了大量与病疫、腐烂、尸骨、野兽有关的形象,像是他在这个时期对某些社会问题感触特深,发奋要在他的悲剧里倾诉。至于其他的剧作家,那就不止是某些形象的问题了,而是全部剧本发出腐烂的臭味。也正

是这种臭味吸引了以艾略特为首的英美现代主义派文人。他们盛赞这类诗剧中的“玄学式的机智”，认为在《复仇者的悲剧》里，剧作者顿纳替“一种对于人生的恐惧，当时及以后任何时期都少见的，准确地寻到了恰当的字和恰当的韵律”^①，而写《白魔》和《马尔菲公爵夫人》的韦勃斯特更是“一个走向混乱的十分伟大的文学和戏剧上的天才”^②。

顿纳的诗才，特别是韦勃斯特的诗才，确实给人深刻印象。但是他们却只用诗才来写半夜墓地的幽会和疯子成群的狂舞。两人当中，韦勃斯特(1580?—1635?)的情况更加值得研究。在17世纪20年代后期中，亦即在莎士比亚搁笔之后，英国诗剧的悲剧作家之中，第一名要数这位据说做过裁缝或教堂小职员의怪才。他写剧不多，重要的只有两个：《白魔》(1612年)以气势胜，《马尔菲公爵夫人》(1623年)以感人见称。前者是一个以绝好诗才而写无意义的内容的典型例子，正是一种文学走向下坡路的征象。后者有一定的积极意义。马尔菲公爵夫人青年守寡，和自己的男管家偷偷爱上了，做公爵和主教的两位哥哥知道了此事，认为有辱门楣，派人将她在百般折磨之后，用绳子勒死。她敢于无视等级和地位的悬殊差别，采取主动，向自己的管家求婚，大胆之中又显出妩媚：

去，去夸口吧，
说你使我丢掉了心——我的心飞到了你的胸口，
但愿它在那里繁殖爱情！……怕什么！
有什么叫你不安的？这儿是个活生生的人，
再也不是那座跪在我前夫坟前的
冰冷的大理石雕像。清醒吧，清醒吧，

① 托·斯·艾略特：《论文选》，纽约，1932年，第169页。

② 同上书，第98页。

我这里撇开一切虚伪礼教，
只用一个年轻寡妇的身分
要你做她的丈夫，做寡妇的人
也就顾不得害臊了。

等到执刑人站在身前，死亡在即，这位年轻女子又表现出毫无畏惧：

勒吧，用力勒吧，
你们一用力就会将天堂勒到我的身上。

而且，就在这个时候，她还嘱咐她的侍女：

请你记得要给我那小儿子
吃糖浆治咳嗽，也别忘了告诉我那女孩
每晚临睡前要祷告。好，各位请吧，
要我怎么死法？

在这里，韦勃斯特成功地创造了一个勇敢、正直、善良的妇女形象。无怪不少批评家称他在某些方面仅次于莎士比亚。然而这一点积极意义却给全剧的疯狂、残虐的空气淹没了。马尔菲公爵夫人临死之前，给一群疯子围着，他们尖声怪叫，挽手乱舞；她的死法也在台上详细表演：行刑队抬着一口棺材、几股长绳和一只铜铃进来。主要的行刑人一边摆铃，一边对公爵夫人唱起死亡之歌：

蠢材们有什么值得紧抓不放？
他们在罪恶里孕育，在哭泣里诞生，
他们的生命是错误的大雾，
他们的死亡是恐怖的风暴……

不仅公爵夫人在观众眼前死去,她的使女也被当场勒死,而且后来观众还看见公爵夫人的两个孩子也陈尸台上。然而剧作者并不满足,他又在下一幕里写公爵发疯,主教毒死自己情妇,最后公爵、主教、他们派去杀公爵夫人的凶手和同公爵夫人私下结婚的管家四个人一齐倒在血泊里,同归于尽。

在一种文学的生长期,往往是技巧赶不上内容的需要;在一种文学的衰微期,往往是内容猥琐而技巧过剩;只有在一种文学的壮年,才产生技巧与内容大体相当的情况。马洛洋溢着英国文艺复兴时期的新精神,歌颂人的伟大和生的快乐,然而他的戏剧艺术还是不够成熟。如今时隔25年,在韦勃斯特身上,我们却看到了出色的诗才浪费在不必要的死亡描写上,善于写动人场面的戏剧才能却用来制造恐怖,而且是为恐怖而恐怖,这就表明剧作家和观众都处在怎样严重的病态心理之中。英国诗剧的危机已经出现明显的迹象了!

然而这只是一个开始。诗剧还在继续堕落。韦勃斯特之后,一批剧作家更露骨地写凶杀戏、色情戏,舞台上出现坟墓裂开,死人穿着寿衣跳了出来;出现专门勾引青年男子的有地位的中年妇女;出现更奇怪的死法与更下流的拥抱。同时,这危机也是一个戏剧语言上的危机。韵文慢慢地显得不济事了。莎士比亚的诗才不见了,韦勃斯特的怪才也熄灭了。剩下的人当中,弗莱彻进一步迎合贵族趣味,在用油滑、轻浮、软绵绵的韵文写传奇剧,造成了一时的歪风;到了更晚的福特和修莱等人手里,韵文虽然仍旧写得圆熟,却只是无精打采的蹩脚韵文,而且韵文自韵文,戏剧自戏剧,二者距离日远,原来的紧密结合不见了,一个伟大的诗剧时期看来是到达终点了。

造成这危机的直接原因之一是:王室和贵族加强了对于戏剧的控制。15、16世纪时,英国戏剧活动主要见于民间——即使是所谓“奇迹剧”和“道德剧”,虽然用寓言方式表演宗教题材,也是在

同业公会的厅堂或旅店的开井里给城镇的市民演出的：宗教只是一层薄薄的掩盖，人们欣赏的是戏中人物的世俗的性格和风趣的谈吐。等到16世纪80年代，开始有了更齐全的戏班子，他们为了能上演不得不投身权贵门下，得到了王公大人甚至女王本人的“保护”。90年代出现两大班子并立争雄的局面，一个是“海军上将的仆人们”，另一个是“王室总管大臣的仆人们”，后者就是莎士比亚所属的班子，他们在1604年即詹姆士一世登基之后，又提高身价而变成“国王的仆人们”。这种“保护”是王室贵族插手戏剧的一种方式。此外又有剧本检查的制度：王室有典礼官专门检查剧本的内容，如有亵渎上帝、讥讽时政、涉及外交的都由他削改，或禁止上演及印行。控制班子和剧本之外，王室贵族又以他们的观赏趣味来影响戏剧。王室常召戏班入宫演出，在詹姆士一世时期更加频繁，1603—1616年间宫中共演戏300多场，其中177场由莎士比亚所属班子演出^①。但是，显然莎士比亚的剧本不及别人的那样受宠：根据宫中记载，这个班子在1630年9月到1631年2月的半年当中共在宫中演出20个剧，其中只有一个是莎士比亚所作，即《仲夏夜之梦》，而有10个出自善写传奇剧的波门和弗莱彻的手笔^②。从这里也就可见当时王室戏剧趣味之一斑。一般贵族原来有几处私人看戏的地方，但他们也常在公开营业的戏院出现，1621年有势力的西班牙驻英大使在“幸福”戏院看戏，到了1634年连王后也到“黑衣僧”戏院看麦生求所作剧本的上演^③。但不论院子公开不公开，演的班子还是同样几个，有时为了应付宫中堂会还有联合演出的。这些都表明这些班子和它们的编剧人经常受到当时统治集团中贵族派的压力和影响。原来起自民间的艺术形式现在被他们拿了过来，变成反映轻佻、浮华、荒淫、无耻的贵族时尚的万花

① 艾·克·钱勃斯：《莎士比亚》第一卷，牛津，1930年，第77页。

② 裘·意·本特莱：《詹姆士朝与查理士朝舞台》，第一卷，牛津，1941年，第27—28页。

③ 同上，第39页。

镜了。

然而在这戏剧内部,也有对这种时尚进行抵抗的势力。上述的危机,主要是悲剧的危机。当时也曾出现另一类悲剧,即以海伍特的《死于恩情的女人》(1607年)为代表的市民家庭悲剧,但是虽有这部力作,却并未造成一时风气。在喜剧方面,虽然所谓浪漫喜剧也在堕落,却在1600年以后出现了一类有力的新剧本,即以伦敦社会为描写对象、以针砭世态为目的的写实讽刺喜剧。

和悲剧与浪漫喜剧不同,讽刺喜剧只写当代题材。对于要了解17世纪初年的伦敦情况的人,它提供了真实、生动的风俗图。在悲剧日益堕落的时期,它呈现了新鲜活泼的生命力。在韵文逐渐失去它的戏剧作用的时候,它另觅途径,多用散文,以至只用散文。

讽刺喜剧也拥有众多作家,而用大多是兼写别类剧本的人。马斯登,密特尔顿,查普曼,海伍特,戴克,罗莱,麦生求等人都是此中能手,而他们的主帅则是本·琼森。

琼森(1572?—1637)也写过出色的悲剧,他的主要贡献则在喜剧。他出身泥水匠家庭,自己也作过泥水匠,当过兵,演过戏,杀过人,因此而几乎被处绞刑;另一方面,他上过伦敦著名的威斯敏士特学校,加上后来努力自学,精通古典文学,变成当时剧作家中最有学问的人。他对于戏剧有一套理论,反对初期英国诗剧的跑野马,逞雄辩,不赞成写英国历史剧,也嘲笑马洛式的堂皇的悲剧,而主张:

永远保持勇气,蔑视任何恐惧,
将时代的病态解剖清楚,
深入到每根筋络和神经。

他认为好的戏剧应该有这样的形式和内容:

事情和语言都要真像常人，
人物要照喜剧去挑选，
喜剧是时代的形象，
它嘲弄人的愚蠢，而不是罪行。

第二段话出现在《每人合乎气质》的修订版的序曲里，写的时间大约是1612年^①，这正是我们在上文提到的复仇和色情剧流行的时候，琼森此话显然是有所指的。正是那些剧本用夸张的语言写奇怪的罪行，而且故事总是发生在意大利或者法国，成不了当时英国的形象！西方批评家们喜欢说琼森是个古典主义者，事实上他是作为一个现实主义者来对这些色情狂和虐杀狂提出批判的。

理论如此，那么他的实践又怎样呢？回答是：琼森的一系列的讽刺喜剧构成英国戏剧里坚实成就的一部分。

为了解剖时代的病态，琼森首先集中精力来写“气质”。所谓气质，即是存在于一个人身上的主要的精神状态，或贪婪，或自大，或淫荡，或伪善；换言之，剧作家对于气质的注意实是对于人物性格的集中注意。琼森的艺术是一种突出和放大的艺术，而他所突出和放大的都是富于社会意义的东西。在《伏尔蓬尼》（1607年）里他将属于贪婪“气质”的诸色人等放在一个抢夺遗产的中心处境之内，暴露他们某也狐狸，某也苍蝇，某也乌鸦，某也兀鹰——总之是一群野兽。在《炼金术士》（1612年）里，他同样是将贪婪的欲望放在强光灯下，不过场合变成了一个骗人的炼金场，它像吸引苍蝇似地引来了色鬼，赌棍，土财主，小书记，还有两个清教徒。清教徒的出现是值得注意的。他们也要发财，然而又要伪善地说只是为了有钱“能买通州官，使他们帮助我们的宗教”（第三幕，第一场）——换言之，要带着“良心”来做投机买卖。发财致富而又效劳

^① 这是波西·辛卜孙的意见，见其与赫福特合编《本·琼森全集》，第一卷，牛津，1925年，第333页。

上帝：这正是流行在当时信奉基督教新教的商人们之间的堂皇说法。

琼森究竟是从什么人的利益出发来攻击这种发财狂？有些英美学者爱说他和许多其他剧作家继承了中世纪教会对于高利盘剥的谴责态度——其实琼森在这里攻击的并不是高利贷，（伏尔蓬尼本人就说：“……我不动用公共银行的款子，也不私下高利盘剥。”）而是当时伦敦社会实际发生的为了发财致富而进行的各种投机和欺诈行为。同莎士比亚一样，他的思想里也有旧的成分，但是当他用十分讽刺的笔触来揭发老狐富翁、炼金术士和伪善的清教徒的时候，他是在宣泄当时英国穷苦人民对这些财迷所感到的愤怒。

观众在看琼森的戏的时候，不仅出了一口气，而且也得到很大的艺术享受。琼森在当时及以后一个时期内都是剧坛首席作家，莎士比亚的名气远远赶不上他^①。由于做过多年演员，他对于舞台艺术有精湛的素养，所写剧本结构谨严，人物性格的突出则如上述。不少的人以为他古典学问好，又有一套理论，一定写得枯燥乏味；这是把琼森看作书生了——而当时英国多数剧作家不是书生，而在民间混过，同社会生活有密切接触。琼森更是浑身浸透了伦敦生活的雨露，晒饱了泰晤士河两岸的阳光，在熙熙攘攘的人群里找朋友，寻新闻，张开两只耳朵听市井无赖的有趣、锋利的谈吐，搜寻新鲜的口头语和地道的英国妙词来充塞自己的剧本。他不可能真正地鄙视“这没头脑的、笨拙的群众”，（虽然这话是他自己说的，有些学者也常引用作为他“不民主”的证据。）因为他就是群众中的一员。他的剧本不但毫不枯燥，而是妙趣横生，众多的活跃人物几乎要跃出舞台；他的社会见解——他的讽刺——他的理论——恰好给了他一点纪律和约束。他的诗才别创一格，能够壮丽如马洛——任何人都不能不注意伏尔蓬尼上场时讲的一段有关财富的台词，事实上这个剧本的开端是英国全部戏剧里最有戏剧性的开

① 关于这方面的事实，裘·意·本特莱曾作过调查，见其所著《琼森与莎士比亚》一书。

端之一；他也能够温柔典雅——任何人只须一读他的小诗“请只用你的眼睛向我祝酒吧”便知究竟；但是更典型的却是那种挖苦的、豪放的、粗鲁的、能言善辩的诗体。在他的题材和他的诗体之中，莎士比亚未必胜得过他；而且，和莎士比亚不同，他还跳出韵文的范围，不仅在几个主要讽刺剧里用了大量的散文，而且完全用散文写了一个重要的喜剧《巴塞罗缪节集市》（1614年）。在这里，伦敦中下层社会形形色色的人——仍然包括了伪善的清教徒——像走马灯似地来回转动，情节十分复杂，内容十分生动，剧作家笔酣墨饱，说起笑话来百无禁忌——然而却没有不健康的色情暗示。

琼森也有不少缺点。他对市民虽然挖苦得厉害，对于宫廷则在一度得罪之后，力求迎合，曾经浪费了巨大的精力写许多无意义的娱乐舞剧（Masques）。他的优秀剧本只不过五六个，而就是它们也是热闹有余，深刻不足，看着读着也还有趣，却很少回味。

琼森死在1637年。他的讽刺喜剧传统还在继续，他用散文写剧的成功试验也有力地指向将来，但是在诗剧本身，情况却不堪闻问了，剩下了修莱、达符能等人在维持残局。王室仍然“保护”戏班子，但是被清教徒商人所控制的伦敦市政府和国会越来越激烈地反对演戏，理由是戏院伤风败俗，有碍治安，也容易传染时疫。他们既反对修莱等人的淫杀剧，也不能忍受琼森、麦生求等人剧中对清教徒的讽刺。他们向来是不允许戏院建在伦敦市区之内的，为此伦敦市长曾同王室争吵过多年。多年以来，清教徒当中的教士和文人也在不断写小册子攻击舞台，有人还因此而受到王室的刑罚，例如威廉·泼林就给割去双耳，并判处长期监禁。但是这个已经大部贵族化了的艺术形式早就为强大的资产阶级所不容了，1642年内战一起，清教徒所控制的国会不但释放泼林，而且在9月2日正式通过法令，封闭了所有戏院，禁止一切演剧活动。英国诗剧从民间崛起，经过一段异常光华灿烂的兴盛时期，终于落入贵族掌握，到此已经衰竭，国会的禁令只不过是最后送命的一刀罢了。

三

现在回头来看莎士比亚。

16、17 世纪英国诗剧中作家辈出,好戏连台,应该说,即使没有莎士比亚,它也要占英国文学史上光辉的一页。

然而毕竟有了莎士比亚。这就使英国诗剧更加灿烂。在那样多出色的剧作家里争一席之地已是不易,而他却在 400 年的检验与再检验里证明确比所有的他们高出一筹,这就使我们更加珍视他的成就。

他是创建者:他第一个^①用写史诗的规模写了九个历史剧,生动地叙述了也评论了从约翰王到亨利五世的 300 年英国历史。我们说他评论了这段历史,这是因为将这些历史剧放在一起来看,莎士比亚歌颂英国民族国家的形成,拥护强有力的开明君主,谴责封建集团之间的斗争,暴露阴险恶毒的政治人物的危害,他的倾向性是明显的。

他有点铁成金的本领:他的剧本的主要情节几乎全部来自别人,然而经他加工之后,这些情节获得了新的深刻的意义。哈姆雷特在他手里从一个通常的复仇者变成一个胸襟广阔、思想深刻的人文主义者,这个变化是至今都令人惊叹不已的。

他最懂戏:他的剧本总是情节生动,比别人更能利用当时舞台的特点,发挥当时演员的潜力。他写得比较放松,自由,然而却不稀罕使用廉价的“手法”,如突然出现一事,叫观众大吃一惊之类。他剧中的情节总是有足够的理由在后面的,在情节的安排上他显示了卓越的比例感和节奏感。

① 关于这一点,已故的英国学者弗·波·威尔孙曾在《马洛与早期的莎士比亚》(牛津,1953 年)书中写道:“我的结论是……在击败西班牙无敌舰队以前的时期没有出现过关于英国历史的流行剧本,莎士比亚可能是写此类剧本的第一人。”(第 108 页)

他善于创造人物：他的人物总是比当时别的剧作家笔下的人物更全面，更深刻。他善于窃取我们的心，使我们同情他着力刻画的主要人物。几百年来，哈姆雷特，奥瑟罗，罗密欧，考狄利娅，苔丝狄蒙娜，鲍西娅，罗瑟琳……吸引了无数世代的观众和读者。他在描写性格方面不简单化：高利贷者夏洛克有其残忍、凶恶的主要一面，也有其作为犹太人受侮辱、受迫害的次要一面。他不是一下子就将人物的性格全盘托出，他让他们随着剧情的发展，在同别的人物的接触往来里泄露他们自己，丰满他们的形象。这种接触和往来就是人物之间的社会关系，他总是力图在这种关系里注入重大的思想内容，于是我们看见一个年轻的人文主义者同一整个险诈的朝廷对立，一个正直、勇敢、诚挚的英雄同一群马基雅弗利型的冒险家对立，一个代表新兴的资本主义势力的进出口商人同一个体现中世纪剥削制度的高利贷者对立……这一系列的对立就是一系列意义重大的冲突，在冲突和冲突的解决里人物显示他们性格的更多方面，给予观众以新的震撼和新的了解。19世纪英国批评家几乎完全集中注意力在莎士比亚的人物性格上，这是过偏了，但这也因为莎士比亚的人物性格确有可以深挖、值得深挖的地方。

他是用心良苦的实验者：16、17世纪英国诗剧本身就没有多少传统负担，但是莎士比亚在放手实验方面比别人走得更远。他一方面博采众长，学马洛的气魄，学琼森的坚实，学查普曼的庄重典丽，学波门与弗莱彻的优雅流畅，使自己成为真正的多面手，在历史剧、喜剧、悲剧、传奇剧各方面都写出超过当时最高水平的剧本；另一方面，他又总要增加自己新的东西：他的喜剧更多田园气息，似乎他的心一定要跟着那群业余演戏的工匠在绿树林里穿来穿去才感到一种清新的乐趣；他的插科打诨也不只是“滑稽穿插”，而是深化剧本意义的安排——《麦克白》里半夜敲门时的门房唠

叨^①,使观众回到现实生活,更增加下面杀人一场的恐怖,同时也预告观众,这事是极不合理,违反了自然(而不只是伦理)的法则,从而将悲剧提到一个更高的水平;《哈姆雷特》五幕一场里两个掘墓人的一段谈吐:

乙:……如果这死的不是什么上等人家的妇女,人家也就不会用基督教仪式来埋她了。

甲:可不是么!大户人家的阔气人可比别的小基督徒更有权利投河上吊,这又何苦!来,我的锄头。要数家世,再也没有比种地的、挖沟的、掘墓的这三家更老了。他们都干亚当老祖传下来的那一行。

乙:亚当是一个绅士么?

这是对剧本情节的评论——像是莎士比亚忽然警觉到剧中都是王侯将相,缺少了宫殿外面的人民群众的直接评论是不行的——但同时这也是对当时社会的评论。关于亚当是否绅士的一问总使人想起流行在1381年武装起义的英国农民队伍里的两句口号:

想当初亚当和夏娃男耕女织,
谁又是老爷绅士?

正是通过这些下层人民的口,莎士比亚发表了他的社会评论;也正是这种穿插增加了剧本的戏剧性,也深化了剧本的思想意义。因此我们不能只从技巧上来看莎剧中各种混合——20世纪前半的英美学者喜欢谈莎士比亚及其同代剧作家作品中的双重情节,多层意义等等,大多是从晦涩、模棱两可的“机智”、“似是而非

① 19世纪英国作家汤玛斯·德昆西曾有文论到这点。我国有李赋宁译文:见《世界文学》1979年第2期。

的颠倒”种种立论,却忽略了这当中的社会评论和思想意义。

他又是语言的魔术师:莎士比亚的艺术试验,最大胆的是在戏剧语言方面;他显然超出同时代剧作家的地方,也是在戏剧语言方面。戏剧语言不同一般,仅仅能写出若干警句未必能构成好的剧;它必须是一种能够推进剧情、刻画性格、能够应付各种场面亦即能上能下能粗能细的语言。而莎士比亚拿到手的,又是一种特殊的戏剧语言,即以 10 个轻重相间的音节组成的一行为基本单位的韵文:它没有脚韵,读之不完全像诗,然而它又有强烈的诗歌节奏,决不是散文。马洛曾使这韵文在很大程度上适应戏剧的要求,开创之功不可没;但是在他手里,这种韵文还是不够灵活,壮丽有余,细腻不足;能够堂而皇之,却不能描写细微的具体事物;能够适应马洛那种突出描写一个伟大的悲剧,却不好用来写喜剧——即使是浪漫情调的喜剧。莎士比亚及其同辈人的重要成就之一,就是他们合力驯服了这种韵文,而且在驯服的过程里又发掘它的潜力,鼓励它更向前进,这才使它成为一种高效率的戏剧语言,起了当时散文所不能起的特别作用。这些人各有千秋,有些人(如琼森、密特尔顿、韦勃斯特、查普曼)在某一特别方面也有为莎士比亚所不及的地方,但是莎士比亚的诗路比他们都广。白体诗在他手里不止是更灵便,而是更善于捕捉戏剧性和发扬音乐性,为此他使它更多地打破行的限制,让一个意思、一个形象、一个语法上的句子连跨几行,形成更丰富的旋律,来描写更大的感情起伏;为此他也使它更多地吸收民间口语——如果我们拿他的剧诗同琼森的相比,就会发现虽然两人都写得口语化,莎士比亚的民间色彩更浓,他的剧本里更多地采用了流行在外省农村的土话、俚话、谚语、口头禅等等。伊丽莎白朝初期是一个语言变动较大、吸收及创造新词较多的时候,莎士比亚更是如饥似渴地采用刚从说话人口上热腾腾地采来的各种新鲜的词汇和形象,同时他本人也大胆创造新的表现方式。他是一个强调能手——在那种没有布景、缺乏道具、演出中有人卖小吃、观众又说话吵嚷的戏院里,台上人物必须善于

强有力地、鲜明地表述自己,才能获得注意,使院子安静下来。莎士比亚的剧诗往往反复用几个措词不同的铿锵句子,几乎平行的明亮形象来表达一个中心意思,就是由于这个原因;但是他本人也的确喜欢渲染,在同一主调内作无穷的变化;别的作家常有语言赶不上达意需要的时候,莎士比亚给人的印象则是他无论写什么总是才思敏捷,妙语泉涌——在他是毫不吝惜,在别人看来则觉得有点浪费。在初期,他也喜欢各种锦词警句,也同别人一样地沉浸在修辞术里,也有浓得化不开的时候。但是他是向前发展的,而且比当时其他剧作家都发展得快,等到1600年左右,他已经掌握了一种新的更得力的诗体。《哈姆雷特》从语言风格来看也是最为丰富,因为在这里前后几种诗体并存,有御前大臣波乐纽斯的咬文嚼字:

王上,王后娘娘,我要是谈论
什么是君上的尊严,臣下的本分,
为什么日是日,夜是夜,时间是时间,
那无非是浪费日夜,是糟蹋时间。
所以明知道简洁是智慧的灵魂,
冗长是乏味的枝叶,肤浅的花饰,
我要说得简短,殿下是疯了:
我管他叫疯了;因为要说明真疯,
只有发疯,还有什么可说?①

也有哈姆雷特的直截了当:

可是我,
一个糊涂蛋,可怜虫,萎靡憔悴,

① 《哈姆雷特》,卞之琳译,人民文学出版社。

成天做梦；忘记了深仇大恨，
不说一句话……①

这是莎士比亚的新诗体。分别当然不止存在于两种诗体之间，而首先是两种性格的分别。但是就在哈姆雷特本人，也有几种诗体：上引的是非常口语化的，除了节奏之外，已无韵文痕迹；另外那段最有名的以“活呢还是不活？这是问题”一行起始的独白则介乎文白之间；而在他写给莪菲丽雅的情书里，我们又看见一种华丽的诗体：

你可以怀疑星辰的发光，
你可以怀疑日月的运行，
你可以疑心真理会说谎，
你可别怀疑我的爱情。②

显然这是当时上层人物写情书用的诗体，就同在散文方面他们追求写《优非莪斯》的李利的绮丽文体一样。妙在这几行之后，哈姆雷特写不下去了，突然改用散文喊出他心里的痛苦：

呵，亲爱的莪菲丽雅，我不会搞这写诗的一套，我没本领说出我的痛苦，可是相信我吧，我最爱你，最最爱你！

事实上，这也正是加深人们对于哈姆雷特性格的了解的一笔。他也曾是“风流时尚的镜子”，对于时髦玩艺儿也都在行，但就在过去他也鄙视那种浮面的词藻，而现在他更是变了，而对“海一样的困苦”，眼看自己的人文主义理想同丹麦大监狱的严酷现实发生了不

① 《哈姆雷特》，卞之琳译，人民文学出版社。

② 同上。

可调和的冲突,哪里还有心来写这类东西! 这个剧本里还有许多语言上的特点——戏中戏里演员们的马洛体,在散文方面奥斯立克的虚伪的客气话,掘墓人的饱含讽刺的土白,都有助于突出性格,都增加了剧本的丰富与深刻,使得我们几乎可以说《哈姆雷特》是一个诗文体裁的展览厅。这当中包括莎士比亚对于自己以前的华丽诗体的嘲笑性的仿作,而他之所以能够自我嘲弄正是因为他已经有充分把握运用新的诗体了。

这诗体在几个重要悲剧的写作里得到了更大的锻炼,炼得更简洁,更素朴,同时又更有分量,形象更集中,旋律更丰富,不再为浮面的美而采用锦词和甜蜜的音乐了,一切服从主题。在悲剧的最高点,人物的精神处于最高昂或最痛苦的时候,忽然出现了这样的白文:

不,不,不会活了!
连一条狗、一匹马、一只耗子都能活,
为什么你就偏连一口气也没有?

走,坐牢去!
让我们并坐牢房,像笼中鸟一般歌唱。
等你要我祝福,我就跪下,
求你宽恕。我们就这样活着,
祷告,唱歌,说说掌故,笑笑
那些花花公子,听听那些小人物
谈朝廷大事,我们也跟着谈,
谁赢了,谁输了,谁当政,谁下野,
议论世事的奥妙,就像我们是
上帝特派的暗探! 你看那些大人物
都逃不过潮涨潮落的命运,
我们坐牢磨日子,也要磨掉他

几朝天子几朝臣！

这样的剧诗集中、强烈、饱含人生沧桑之感，显然不是当时英国还处于一定混乱状态的散文所能代替的。当时其它的剧作家也常有这类合乎剧情、深化剧情的好诗，但谁也没有写得像莎士比亚这样多。白体诗作为一种戏剧工具已经是一种历史上的陈迹了，在它完成它的使命之前，是莎士比亚把它引导到艺术完美的最远一点。

四

语言风格的发展在莎士比亚是同他戏剧艺术的成熟和对世界的认识的深化一齐进行的；但是这三条线并非总是一同前进；有时文胜于质，有时技巧过于内容，只有在以《哈姆雷特》开头的几个大悲剧里，三条线才暂时地合而为一。

莎士比亚有他的困惑和矛盾。他有两类互有联系的问题并没有圆满解决。一类是他自己的思想问题。一类是英国诗剧发展本身的问题。他建立了英国历史剧，改造了复仇剧，在浪漫喜剧和悲剧方面都突破了当时最高水平，这是他的建树。然而他有两类剧未曾写作，即琼森的讽刺喜剧和海伍特的商人家庭伦理悲剧。人们也许会说我们只能凭一个作家已作的来评论他，而没有理由怪他没有做到某种事情，但是我们要知道：莎士比亚是一个关心风朝哪个方向吹的人，他也作过一些妥协，证据之一是：在写作了一系列伟大的悲剧之后，他转向传奇剧，这是比他年轻 20 岁的波门与弗莱彻拿手的東西。莎士比亚曾经接受这两个流行作家的影响，这是不少学者承认的事情^①。其结果是：他写了《辛白林》（1609

① 本世纪初有美国学者桑代克的专著《波门与弗莱彻对莎士比亚的影响》，近例如乔治·山姆孙在《简明剑桥英国文学史》里论波门与弗莱彻的一节中说：“甚至莎士比亚也受到影响，放弃了悲剧而去写浪漫情调的悲喜剧。”（1941 年版，第 313 页）

年)、《冬天的故事》(1610年)和《暴风雨》(1611年)。人们也有盛赞这些剧本的,认为这些剧中有“象征”,有“非尘世的音乐”,表现了莎士比亚晚年的恬静;但是这当中每一点都是可以辩论的,例如关于他晚年的心境,英国著名作家立顿·斯特雷彻就曾提出过完全相反的看法,认为他不仅不恬静,而是十分烦躁、苦闷的^①。即使这点姑置不论,人们所说的种种好话也只能加在《暴风雨》一剧上。其余两个剧本事实上并不出色。它们都是情节复杂、离奇,缺乏他以前多数剧本所有的重大社会意义。剧本的结构也松散,人物简单化,长篇独白僵硬而不自然,韵文也有许多晦涩的地方;总之,在这里莎士比亚第一次显示出技巧过剩、卖弄技巧的情况。萧伯纳曾经这样评论《辛白林》:

此剧大部分是毫无价值的舞台糟粕,属于最低级的过火戏剧,有的部分写得奇坏,从思想上讲从头到尾都是庸俗的,而如果用近代思想的标准来衡量,那么它的思想是庸俗的,愚蠢的,可憎的,叫人厌恶得完全不能忍受。^②

这话的毛病在于夸张,但在夸张之下很有一点道理,除非我们采取认为凡莎士比亚所作都是高超无比的膜拜态度,我们必须说:莎士比亚最后所写的几个剧本代表了他的戏剧艺术的堕落。这是他向流行的贵族趣味妥协所付出的代价。

当时他明明可以继续写作悲剧,或者在琼森和波门与弗莱彻之间作出抉择,然而他似乎是不大考虑就走上了迎合贵族观众的路子。原因在什么地方?

在他的思想里——从而也表现在他的剧本里——原来就有不够坚决、含糊了事的地方。这不是指他在反对封建制度上不坚决。

① 见其所作《书与人物》(伦敦,1922年)一书,第60页。

② 亨尼科编:《萧伯纳戏剧评论选》,第二卷,纽约,1906年,第52页。

尽管他的思想里有中古信念的残余,他在16世纪90年代是带着极大的热情来欢迎英国文艺复兴时代的:《罗密欧与朱丽叶》、《威尼斯商人》和一系列歌颂爱情自由的喜剧都鲜明地表示了这一点。但是当他来写《皆大欢喜》(1600年)的时候,他提出了“黄金时代”的问题。事实上,剧本所表现的是:世途险恶,朝廷里出现了弟篡兄位的事情,一个世家出了兄夺弟产的事情,而亚登森林也并不太平,过去有过罗宾汉的人民武装队伍驰骋,现在则篡位的公爵的追兵就要杀将过来——而在这样的時候,莎士比亚忽然主张用温情来解决一切,让爱侣们结婚,大位和产业也各归原主。在剧本的开始,他让一个角色这样描绘亚登森林:

人们说老公爵已经进入亚登森林,有好些快活人儿陪着他,说是他们就像古英国罗宾汉那样生活着;还说每天都有一些年轻的世家子弟跑去跟他,他们都无忧无虑地过日子,就像在黄金时代似的。

其实这是幻想。到剧本的最后,一个青年跑进森林,向众人宣告:篡位的公爵亲率大军,一心要搜到老公爵将他砍死,但走到森林边上,忽然路遇“一个年老的圣人”,同他交谈几句之后,居然立地成佛,不但主动将大位还给哥哥,而且本人从此修行,脱离尘世去了云云。这是更大的幻想,而且莎士比亚故意写成这样的。此剧原来根据托马斯·罗奇的传奇《罗瑟琳》(1590年)改编,在罗奇书里篡位者是给12个贵族杀死的。这样一改暴露了莎士比亚的一心但求妥协的心情,虽然剧本写得很有趣,却失去反封建时期猛进的锐气了。

在《皆大欢喜》之后不久,莎士比亚写了《哈姆雷特》,紧跟着出现了《特洛伊罗斯与克瑞西达》(1602年?)。《哈姆雷特》表现了当时人文主义的严重危机,论者已多,我们不再词费。继它而来的这个剧本也是值得研究的。它以古代希腊与特洛伊的残酷战争为背

景,写特洛伊罗斯同克瑞西达的恋爱和恋爱的破灭。在许多当时受人文主义影响的作家的心目里,古希腊文化开始阶段是一个英雄的时代;但是莎士比亚却用反英雄主义的精神来处理这个剧本。像一个角色所点明的那样,这里只有:

荒淫,荒淫,老是战争同荒淫,别的什么都不时新了。

有名的希腊美人海伦在这里露面。当年马洛在写《浮士德博士的悲剧》的时候,曾经这样歌颂她:

驱使一千条楼船走上海程,
一把火烧毁了古城高塔的
就是这张脸吗?

如今时隔十多年,在莎士比亚笔下出现了这样的海伦:

她是一颗明珠,
它的高价驱使一千条货船走上海程,
戴金冠的君王都成了商人!

应该说,马洛的诗行充满了一种对于英雄时代的神往,充满了“希腊精神”,而莎士比亚却在模仿和改写这些诗行的时候,泄露了1600年左右英国资产阶级对于经济情况的关注:虽然明珠是美丽的,人们所关心的却是海外贸易(以及随之而来的海盗劫掠和殖民扩张),却是价格,却是商人冒险家。商人这个形象几度出现:当特洛伊罗斯立意追求克瑞西达的时候,他将她也比作明珠,而将自己比作商人(第一幕第一场);当特洛伊国君臣辩论应不应该将海伦归还希腊以息兵争的时候,反对者所持的理由是:“我们不能将用脏了的绸缎还给卖它的商人”(第二幕第二场)。多么现实的、丑恶

的“用脏了的绸缎”！像露水一样新鲜的初期人文主义精神到哪里去了？

作为本剧女主角的克瑞西达是另一种形式的“商人”。她是全部莎剧里最无耻的姑娘。年轻，美丽，富有吸引力，然而从头就用爱情作交易。她同特洛伊罗斯的交往是老练的，有计谋的，欲擒先纵，不即不离；最后要去希腊军营了，虽然信誓旦旦，却毫无真心；一到敌营，首先就向在场的希腊军人一一送吻，接着很快就爱上了一个希腊将官，并且将丈夫的礼物送给新交作为爱情的保证。这是荒淫的一面。

战争也是打得极不光彩。希腊的营帐里，只有琐碎的争执，色情的勾引，后来虽然有几场激战，但是参加者毫无英雄气概，著名大将阿喀琉斯只是一个懦夫，对方主帅赫克托只是在脱盔卸甲、没有防备的休息时候才被他领人团团围住乱刀砍死的。莎士比亚明知道这个荷马写过的古希腊是一个人文主义者常常提到的“黄金时代”，然而这一次他却头脑清醒地写下了当时英国丑恶的现实。这是他处理“黄金时代”的另一种方式。

因此当我们再来看这最后的几个传奇剧的时候，也就知道莎士比亚的黄金时代或理想世界不能只看表面，而要深入考察一番。在《暴风雨》里，大臣贡柴罗表达了他对于一个理想世界的向往：

在这个国家里我将用
相反的方式来处理事物：
不容许任何贸易；没有官吏，
没有学问，没有贫富，不许
雇用仆人；没有契约，继承，
国界，地界，佃户，也没有果园；
不采金，不产粮，不制酒和油；
无所事事，一切男人全闲着；
女人也闲着，但又贞静纯洁；

总之,没有人管人。

也是在这个剧里,少女米兰达高呼:

啊,神妙无比!
这儿有多少好的生物,
人类是多么美丽!呵,灿烂的新世界,
里面有这样的人活着!

曾经有些英国批评家认为这是一种对于“乌托邦式的共产主义的憧憬”。其实米兰达只是表达了一种欢欣,所谓“新世界”只是一种对上等人有宽恕与谅解,而对凯列班那样的“土著”却只有不断的折磨和苦役的所在而已。至于贡柴罗的一段话,看来似乎要具体多了,但那是莎士比亚从法国散文大家蒙田那里抄来的,连字句都无多更动^①。蒙田是著名的怀疑主义者,他从未向往过任何“乌托邦式的共产主义”!而莎士比亚在这个剧里,是让贡柴罗将这个“理想国”当作笑话来说的,听笑话的同伴们提出的评论是“子虚之言”,而且这评论重复了三次。这里确实也有憧憬——每个时代的先进人物总是有所憧憬的,但是在这朦朦胧胧的憧憬里,还有对现实的逃避,甚至对现实的洗刷。莎士比亚在解决了思想上反封建的问题之后,始终没有能够解决如何对待资本主义力量的问题。有时他全力拥护,有时他又怀疑徘徊,1600年以后的英国的严酷现实使他痛苦地深思,结果写了一系列的悲剧来暴露和谴责现实,宣泄了他心头的积郁,然而并未寻到真正的归宿。关键在于他对人民群众的态度。起初,当英国民族国家壮大、资本主义关系发展

^① 这一点莎士比亚研究者曾经多人指出。相同的一段文章见约翰·弗洛略所译蒙田《散文集》,第一卷,第三十篇“食人者”(人人丛书本,卷一,第220页)。这个译本出版于1603年,比《暴风雨》略早几年。

比较顺利的时候,莎士比亚对人民群众的力量是有所认识的,但就在那时他也关心维持等级制,不但在《亨利五世》里有大主教大谈“秩序的法则”(第一幕第二场),就连《亨利六世》第二部里的起义农民领袖杰克·凯德也为了获得群众拥护而自称为王族摩提默公爵之后(第四幕第二场)。其后,他对人民群众采取了又赞成又嘲弄的态度——赞许下层社会中这个或那个成员(《仲夏夜之梦》中的织工波顿,《皆大欢喜》中的老仆亚当,等等),嘲弄他认为“好变、不可测”的群众集体(《裘力斯·凯撒》就是一个明显的例子)。1600年左右,他在《哈姆雷特》里写“暴民”如怒潮,又在《特洛伊罗斯与克瑞西达》里再度提出等级论。这一番话虽说出自剧中人物俄底修斯之口,但是从其所占篇幅之多和高度强调的情况看来,显系作者感情所寄。这时候英国政治与经济情况恶化,莎士比亚本人则是戏班的大股东和在乡下经营麦芽的老板^①,有了身家财产,所忧虑的是社会秩序的破坏,因此特别强调各安本位,不得逾越。西方学者喜欢以等级论作为莎士比亚“中古性”的一个证明,前已提到;现在我们可以看清这等级论虽然有中古成分,更多的却表现一个“殷实市民”对于人民群众的畏惧:事实上,一切剥削阶级都是怕人民“犯上作乱”的。等到1607年中部诸郡农民起义爆发,莎士比亚对人民的态度又从畏惧变成敌对。他在起义之后写的《科利奥兰纳斯》(1608年)一剧里通过主角之口,大骂群众:

畜生!你们要什么?
既不喜欢和平,又不喜欢战争;
战争骇坏了你们,和平惯坏了你们;
……把你们当狮子,却只见兔子;
把你们看成豹,却只见一群鸭……

^① 钱勃斯:《莎士比亚》,第二卷,第99—101页。

如果说,这又是一个剧中人物的台词,不能算在莎士比亚账上;那么,只消对比剧本和其所依据的普鲁塔克《名人传》之后,就可以看出莎士比亚对于原来情节有意作了改变:原来提到人民不满的原因是高利贷,莎士比亚改作缺粮;原来对贵族作用只略有提到,莎士比亚则借肚子的比喻大加发挥;原来没有出现中产阶级,莎士比亚特别拉了他们进来,总之,他是用17世纪初年英国社会的阶级关系来解释了古罗马的内争^①。

从资产阶级的眼光看问题,虽然认识到当时社会的黑暗和人文主义的危机,却因害怕人民群众而宁可抬出封建阶级所曾经鼓吹的等级论,这是莎士比亚在晚年所遭遇到的思想危机的征象。本来是反封建的健将,现在失去了正视现实的勇气,于是索性含糊糊糊地谈人与人之间的宽恕和谅解,但是只宽恕篡位的公爵之类,却决不宽恕起义的人民和凯列班那样的“愚民”和“土著”,资产阶级人道主义的局限也就在这等地方泄露了出来。

在这样的思想情况之下,当他拿起笔来写剧本的时候,他发现完全无法再写坚决谴责社会黑暗的悲剧了,于是来一个妥协,追随时尚而去写传奇剧;严肃谴责金钱势力的悲剧《雅典的泰门》终未完成^②,而在波门与弗莱彻的流行影响之下写成的传奇剧却在一片宽恕和谅解里获得了大团圆的结局:这是传奇之中的传奇。

莎士比亚没有解决的诗剧前途问题当时别的剧作家未必就能解决;本·琼森曾经指出过一个方向,虽说未必真能解决问题,但是值得探索,而莎士比亚不屑一顾。他素以博收广纳著称,却错过了拿讽刺喜剧来丰富自己的机会,而选择了已经充满死气的传奇剧。在《冬天的故事》里,莎士比亚曾使一个牧童这样意味深长地对一

① 这几点根据柏铁特:《〈科利奥兰纳斯〉与1607年中部诸郡的起事》(《莎士比亚综述》,第三期,英国剑桥,1950年,第34—42页)。

② 关于莎士比亚未完成《雅典的泰门》一节,详见钱勃斯:《莎士比亚》,第一卷,第482页。

个丑角说：

天保佑你！你碰见的是正在死去的东西，我碰见的却是新生的东西。

现在我们面对莎士比亚，也不免有这样的感想。他随着英国诗剧一起成长、壮大，他帮助英国诗剧成为世界文学的珍宝之一，然后他搁笔了——但是也就是在他身上种下了这诗剧后来死亡的一些因子。

萧伯纳的戏剧理论

—

萧伯纳一生写了 51 个剧本,然而一直有批评家说那些剧本算不了戏剧,而只是“戏剧化了的政论”。他们说他的剧本缺乏“情节”,只是无穷无尽的讲话,只是作者本人通过戏中人在发表他的政见和哲学。

除了不是戏剧一点以外,这些意见有些道理:它们说出了萧的戏剧的某些特点——只是最先说这些话的,不是别人,正是萧自己。

于是我们看见了一个有趣的情形,类乎萧本人剧作中常有的颠倒的场面:某些批评家拿来非难萧的,正是萧自己引以为荣的。

事实是:萧写的是特别的一类剧本。他认为非这样写不可。他有一整套关于戏剧的理论。

这套理论不是一开头就很完整的:最初,萧只是不满意当时商业舞台上演出的戏剧,他自己对于戏剧的社会作用有些看法;后来,通过了创作实践,他自己的想法更加明确,他对于戏剧本身的特点也懂得多了,他的理论也就开始趋于完整。这一套理论不仅仅是一个戏剧技巧的理论,而是与萧的世界观密切联系着的。这原是在任何作家都有的情形,但是萧的特别之处却在于:这种联系在他是比别人来得更为明显,更为自觉。

二

1892年,萧写成第一个剧本《鰥夫的房产》。

这时候,这个出身于清贫然而硬要维持“上等人”的面子的家庭、做过五年小会计员的爱尔兰人已经在伦敦住了将近16年。在这16年中,由于英国资本主义危机的加深,80年代出现了各式各样的社会主义,主要在“出身于资产阶级的一些‘有教养的人’”^①之间流行,并未能同工人运动打成一片,而真正的大规模的有组织的工人运动也还未产生,原因是英国资产阶级还能从强霸世界市场所获的赢利里,分出一部分来使工人不感到生活过分的困苦;正如恩格斯所说:“参与世界市场的统治,过去是而且现在依然是英国工人在政治上消极无为的经济基础”^②。但是到了80年代的后半期,美、德新兴资本主义的竞争打破了英国独霸世界市场的局面,英国国内的贫困加深,工人运动以空前的规模展开:1888年伦敦火柴厂女工和煤气厂工人罢工取得胜利,1889年爆发了伦敦东区码头工人的大罢工,取得更大的胜利,到了1892年,即《鰥夫的房产》写成的一年,恩格斯已经能够用十分兴奋的心情,热烈地欢呼“伦敦东头的觉醒”:

但是,我认为,比资产阶级圈子里这种卖弄掺了水的社会主义的短暂的时髦风尚重要得多的,甚至比社会主义在英国一般获得的成就也更重要的,是伦敦东头的觉醒。……

虽然过去和现在他们犯过各种各样的错误,而且将来还

① 恩格斯1884年1月18日致奥·倍倍尔信(《马克思恩格斯全集》,第36卷,北京,1974年版,第90页)。

② 恩格斯1883年8月30日致奥·倍倍尔信(《马克思恩格斯全集》,第36卷,北京,1974年版,第59页)。

会犯错误,但是伦敦东头的觉醒仍然是这个 *fin de siècle* (世纪末)的最伟大最有成果的事件之一,而我能活到现在,亲眼看到它,实在感到高兴和骄傲。^①

同年,工人阶级的代表在国会选举里取得了胜利,而且是在公开宣布自己是社会主义者的情况下胜利的。

萧伯纳不仅仅是这些伟大事件的目击者,而在许多情况下是积极的参加者。在 19 世纪的 80 年代他出席了几乎伦敦所有的带社会主义性质的小团体的辩论会;他同作家威廉·莫里斯一起在街头作煽动演讲;也是同莫里斯在一起,他经历了难忘的“血腥的礼拜天”,即 1887 年 11 月 13 日,亲身体验了资产阶级政府对于工人运动的血腥镇压。

也是在这个阶段,大约 1882 年左右,萧的政治教育开始了:他读了马克思的《资本论》。这在他的一生里是一个决定性的事件。“从那一刻起,”萧自己说道:“我变成了一个在世界上有所作为的人。”^② 萧未必真正了解《资本论》,在 1884 年萧又加入了以改良主义与和平渗透战术为主导思想的费边社。然而马克思的影响一直存在着。在萧 70 岁生日的宴会上,他回顾自己一生的活动,曾经这样地道出了他对马克思感谢的心情:

卡尔·马克思使我变成一个人,社会主义使我变成一个人。要不是如此,我同我的许多文友不会有任何两样,论文才他们谁也不比我差。社会主义也使威尔斯先生变成一个人,因此他有了一点成就。但是诸位只消一看其他文人,就可以

① 恩格斯:《英国工人阶级状况》德文第二版(1892)序言(《马克思恩格斯全集》,第 22 卷,北京,1965 年版,第 380—381 页)。

② 亨特生:《萧伯纳:花花公子与先知》(Archibald Henderson, Bernard Shaw: *Playboy and Prophet*, New York & London, 1932),第 155 页。

明白我为什么这样异乎寻常地感到身为社会主义者的骄傲。^①

对于萧,马克思的影响便是这样的重要。

他的壮年时期处在一个两个阶段之间的关口:资本主义正在发展成为帝国主义。文坛上,除了哈代在寂寞地写英国农村在资本主义压迫下破灭的悲剧之外,伦敦的时髦文人之间卷起了“世界末”的歪风。但是萧从他开始写作起就反对“为艺术而艺术”的说法;在他初期的作品里,不论是小说、艺术评论、音乐评论、图书评论,以及较后的戏剧评论,贯穿着的恰是“为人生而艺术”的主张。他说:“如果仅仅‘为艺术’,那我是连写一句话的劳力也不肯化的。”^② 作为一个进步的社会活动家,他知道这是一个英国人民与资产阶级进行紧张斗争的时代,一切的武器,包括文学艺术在内,都必须拿起来使这个斗争达到胜利。“为艺术而艺术”的口号,如他后来所指出,一实行就变成了“为金钱而成功”。^③

然而问题是:在那么多武器之中,为什么萧单单选择了戏剧作为武器呢?

他的武器并不限于戏剧,至少在初期不是这样。至于他所以终于成为剧作家,不止是因为个人生活上的一些偶然因素,例如1892年“独立剧院”的主持人格林(J. T. Grein)愿意演出他的第一个剧本之类,而主要是因为他在戏剧身上看见了一个影响深远、足以推进社会改革的宣传与教育的工具。以他典型的惊人笔法,他

① 转引自卢宾斯坦:《英国文学中的伟大传统》(Annette Rubinstein, *The Great Tradition in English Literature*, New York, 1953),第920页。

② 《人与超人》前言。

③ 《白里欧的三个剧本》序(Bernard Shaw, *Preface to Three Plays by Brieux*, New York, 1914)。他主要是针对法国派的戏剧说的,然而也代表了他对一切颓废艺术的看法。

把现代的戏剧比作中古教会一般的重要。^①

但是当时英国戏剧的情况却使它不能够发挥宣传、教育的作用。

英国戏剧有伟大的传统。伊丽莎白朝的盛事不论,即在18世纪后半也还产生了谢立丹的《造淫学校》(1777)那样的社会讽刺剧。但是19世纪的前60年却是一个贫乏的时代,几十个文人诗剧,很少能经得起实际演出的考验。写作的人不是远离现实生活,便是不了解舞台的特点。60年代中,劳伯逊(T. W. Robertson)的《门阀》(*Caste*, 1867)一剧表现了起色,但是不久剧坛又落入专写“结构谨严剧”的法国作家和他们在英国的模仿者的手里。这些人所写的剧本以技巧上的完整见长,然而主题却是:无穷无尽的家庭琐事,市民阶级感伤的爱情,永恒的三角关系,永恒的通奸案件。

另一方面,以易卜生的作品为代表的欧洲现实主义的戏剧却受着重重阻碍,不能在英国上演:戏剧检查官可以让法国派的色情戏上演,却板起道学面孔禁止易卜生和托尔斯泰的剧本上演,^②伦敦各报的剧评家对于真正有意义的新戏剧几乎没有不加以冷嘲热讽的,对于提出社会问题的易卜生则更是连虚假的绅士态度也不顾了,用尽一切恶毒字眼加以咒骂。^③

这是一场真正的斗争。透过浮面现象,我们看见的已不仅是资产阶级对于现实主义艺术的一般的仇恨,而是英国资产阶级在世界市场的独占已被打破、而伦敦东区又已觉醒的时代里所表现

① 亨内克编:《萧伯纳戏剧论文集》中的“作者歉言”(Bernard Shaw, "The Author's Apology" in *Dramatic Opinions and Essays*, ed., J. Huxker, New York, 1906), 第1卷,第XXIII页。

② 见萧写在《华伦夫人之职业》之前的序言,在同一序言里,萧叙述了两个色情戏的情节,而它们是检查官准许上演的。

③ 例如易卜生的《群鬼》在1891年3月13日上演,受到了伦敦各报一致的猛烈攻击,其措词的狂暴与粗野是前所少见的。这些评论萧摘要引在《易卜生主义精华》中(《主要论文集》,第14—15页,第70—72页)。

的特别的凶狠。易卜生不是一个社会主义者,他并不要推翻资本主义社会,但只因为他严肃地讨论了社会问题,在英国就遭遇到比在任何其他西欧国家更大的阻力。萧伯纳之在易卜生问题上大做文章,也正是因为看清楚了在对于新戏剧的反对后面是资产阶级对于任何微小的社会改革的抗拒。他从戏剧论争中看见了给资本主义社会以打击的机会。

这样,萧投入了这场斗争。他起了历史性的作用,因为他动摇了时髦的轻浮喜剧和市俗的传奇剧所造成的特别顽固的传统。为了这个目的,他展开了巨大的活动:1891年他写了《易卜生主义精华》一书,阐明新戏剧的内容和技巧;在1895年——1898年之间,他借担任《星期六评论》的戏剧评论员的机会,对于伦敦当时上演的戏剧,包括那些经过删改的莎士比亚剧,从剧本到演技都加以严格的批评。英国文学史上从来没有见过这样的戏剧评论:不故作公平之态,而干脆承认是有所偏的;不崇拜权威,不撙拾人言,而是公然提倡今胜于昔;认为易卜生比莎士比亚更有意义,戏剧不是为了消遣而是为了教育与宣传;在风格上一反普通剧评家四平八稳的绅士派头,力求言之有物,言必惊人,大胆泼辣,嘻笑怒骂皆成文章,而不仅仅是文章。用萧自己的话说:

我先定下一个前提,即只有某一类的剧本才是该写的——10年之后我作为剧作家为人注意的时候,写的正是这类剧本(当时不知不觉在我意识深处已经预料到会有这么一天);然后我要所有的人,不论是作家、演员或舞台经理,都通过一个考验,即回答一个问题:他们是朝我的方向走的呢,还是故步自封的?①

萧之所以采取了这种“顺我者存、逆我者亡”的战斗态度是因为敌

① 亨内克编《萧伯纳戏剧论文集》,第1卷,第XXI页。

人强大,同盟者稀少,他必须用凌厉无比的笔锋,向着 19 世纪末的英国剧院“杀出一条进门之路”。①

在 1898 年由于腿疾不能再跑伦敦剧院,因而结束了评论工作之后,他还是继续向旧势力进行搏斗。一方面他为了要消灭“结构谨严剧”而介绍了法国另一派剧作家的代表白里欧,一方面他自己写的剧本多了起来,在没有剧院愿意上演,检查官又不断禁止上演的情况之下,他开始出版剧本,并且冠以长序,这些长序又构成一种新的宣传的工具和攻击武器。1913 年他在 1891 年出版的《易卜生主义精华》一书中加上了重要的新的章节,总结了易卜生的艺术,也说明了他自己的戏剧。

这样,我们面前颇有一些材料,供我们作为研究萧的戏剧理论之用。我们说理论,是因为萧自己就承认他是有理论的。在出版他的戏剧评论选集的时候,他说:

……这些文章有什么优点,值得重新出版呢? 回答是:它们包含有一整套类乎理论的东西,因为在写这些评论的时候,我确实心中有数,知道自己的企图是什么。②

现在让我们来看看他的理论是些什么。

三

他从摧毁做起。首先,他对于“结构谨严剧”作了无情的剖析。

这类剧本是典型的市侩艺术。它们迎合资产阶级观众的低级趣味,将戏院变成了“糖果店”③。他说:

① 亨内克编《萧伯纳戏剧论文集》,第 1 卷,第 XXI 页。

② 亨内克编《萧伯纳戏剧论文集》,第 1 卷,第 XXII 页。

③ 萧本人用过这字样。见《白里欧的三个剧本》序,第 XXI 页。

结构谨严剧的制造不是艺术,而是工业。一个文学机器匠要获得写作此类剧本的本领一点也不困难,困难的倒是要找一个天性中毫无一点艺术家气味的文学机器匠,因为最能破坏结构谨严剧的莫过于作品中还有丝毫艺术成分,或作者本人还有丝毫良心。这种剧本有一个口号:“为艺术而艺术”,这口号实行起来就变成:“为金钱而成功”。^①

这类剧本有一个不变的公式,剧作家只消按公式行事就成:

第一,你对于戏剧的场面“忽有一念”。如果你自己以为这个念头很有了不起的新颖独到之处,而实际上则是古已有之,那就更妙。例如一个无辜的人由于环境之故而给错判有罪,便是保险永远可用的场面。如果这个人是妇女,那一定得判她犯通奸罪;如果是一个年青军官,那一定得判他泄露机密、卖国通敌——实际上当然事情只是由于一个美丽动人的女间谍迷住了他,才从他那里偷走了那个使他陷于有罪的文件。再说那个清白的妇女,如果在她给赶出家门之后,由于见不到自己的孩子而痛苦万分,接着孩子中忽有一个得了重病(至于什么病,那就全看剧作家本人的高兴了),她乔装护士去守候在濒死的孩子床旁,在最后关头医生却忽然宣告孩子已经得救,同时也洗刷了孩子母亲的冤枉。医生是一个既庄又谐的角色,如果能将他变成一个过去曾追求那位太太、至今仍爱慕如故的老情人那就更好。这样的剧本只要作者不是十足的饭桶,则不待上演即可预卜成功。喜剧要困难些,因为喜剧需要幽默感,需要有生气,但办法还是一样,即先在角色之间制造出一种误解,然后将误解的高潮放在倒数第二幕,再从那里回头去制造剧本的其余部分,例如第一幕应该将戏中人物向观

① 萧本人用过这字样。见《白里欧的三个剧本》序,第XX页。

众作必要的介绍,但在介绍之前,先要想尽办法主要通过仆人、律师和其他下层人物之口(主要人物当然只能是公爵、上校、百万富翁)来使观众知道不久戏中将如何产生误解。最后一幕当然应该将误解加以消除,并将观众们好坏打发回家。^①

这里剖析的已不止是结构谨严剧;这样的情节岂不是纽约、伦敦、巴黎的戏院里最为常见、好莱坞的影片上千百次重演的么?有“技术”然而没有现实生活,资产阶级的堕落的艺术便是这样的。

然而萧胜利了么?经过他的巨大努力,戏剧的教育作用不大有人加以怀疑了,暴露社会问题的剧本也多少在戏院里站稳了脚跟。但是这胜利却不是全面的。我们只消看在萧伯纳之后还出现了像考豪德(Noel Coward)那样的剧作家,只要看一下现在伦敦、纽约、巴黎等大城市上演的剧本,就知道虽以萧的巨大般的勇敢和力量,也还未能将“结构谨严剧”这条毒蛇完全杀死。事实上,只要商业戏剧存在一天,只要剧作家还是“为金钱而成功”,只要在高昂的票价下观众主要是来看色情表演、寻找刺激的资产阶级人士——总之,只要造成这种情况的资本主义制度还存在一天,成为资本家摇钱树的“结构谨严剧”是不会消灭的。

在另一个战场上,萧的努力却取得了更大的胜利,那就是莎士比亚剧的演出方面。资产阶级的文学批评家喜欢说萧自夸比莎士比亚伟大,这是不顾事实。事实是,“从小就沉浸在圣经和莎士比亚作品中”^②的萧要将莎士比亚从他的崇拜者的手里救出来。这些崇拜者并不真正了解莎士比亚,证据之一就是萧写剧评的那些年月里,莎士比亚的剧本没有一个是照他的愿意全部演出的,就是像欧文(Henry Irving)那样以演莎剧出名的演员也是从来不加

① 见《白里欧的三个剧本》序,第XXII—XXIII页。

② 《可钦的巴什维尔》序,《序言合集》,第741页。

思索就将剧本任意删改,为了可以多给他自己以表演的机会!①这在当时是无人敢加以非难的,因为自17世纪后半期所谓复辟时期以来,莎士比亚的剧本一直是给人这样修改、润色的,这已经成为一座山也似的传统;萧的成功在于:由于他的努力,由于波尔(William Poel)、格兰维尔·巴克(Harley Granville-Barker)和劳勃逊(Sir Johnston Forbes-Robertson)在戏院里的实验,到了现在莎士比亚剧在英美是比较完整地演出了。究竟谁真正爱护莎士比亚,谁糟蹋他,也就不言而喻了。

人们会说:这诚然是一大革新,但是他对于莎士比亚本人为什么说了那么多难听的话呢?最使莎士比亚崇拜者生气的是他对于《辛白林》一剧的批评:

此剧大部分是最低级传奇剧的毫无价值的舞台糟粕,有些部分写得奇坏,从思想上讲从头到尾都是庸俗的,而如果用近代思想的标准来衡量,那么它的思想是庸俗的、愚蠢的、可憎的、猥亵的、叫人厌恶得完全不能忍受。②

这些话说得很重,然而问题是:他是以肆意攻击莎士比亚为快呢,还是他从原则出发,在讨论当时戏剧界的一个重要问题?我们看他反对莎士比亚的是:他将严肃的人生化成感伤的情节(即所谓“浪漫化”)的倾向,在他的语言魔术下有时缺乏坚实的内容,而这

① 萧对于欧文主演的哈姆雷特的批评是:“他做了一件极为难做的有名事情,即演哈姆雷特一剧而删去了哈姆雷特一角,也删去了所有其他角色,而代之以亨利·欧文这一叫人心醉的人物。……”见萧写在他与名女演员爱伦·台莱的《通讯集》(Ellen Terry and Bernard Shaw: A Correspondence, London, 1930)前面的序言(《序言合集》,第755页)。

② 前引亨内克所编书,第2卷,第52页。但在下一页,萧接着说到莎士比亚的长处。而且我们不要忘了萧曾赞美莎翁《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧,引起了后来别人对此剧的注意。

些缺点在扩大了之后、又在根本毫无莎士比亚的优点的人手中出现的时候,岂不正构成现代商业剧院里所谓成功的剧本的某些特点吗?萧伯纳对于莎士比亚的批评与他对于“结构谨严剧”的揭露是一致的:同是一个现实主义者对于19世纪末资产阶级的市侩艺术的进攻。

除此之外,萧是一个有历史感的人,他深切感到虽以莎士比亚的伟大,现代作家仍有比他高明的地方。这高明之处主要在新的思想、新的看法、而不在所谓技巧,因为“新的思想造成新的技巧,犹如流水造成河道一般”^①。以技巧而论,萧认为除了因一些客观条件的改善而获得的进步之外,荷马与莎士比亚是不可及的,但是从内容上讲,那么“就连一个最谦逊的作家,更不谈一个像我这样狂妄的作家,都可以扬言时至今日他有几句荷马与莎士比亚未曾说过的话可说”^②。

总之,莎士比亚并不像他的盲目的崇拜者所说那样,是无懈可击的。正因为那些崇拜者是那样的顽固,在力量上又是那样强大——例如当时伦敦各报的剧评家几乎全是他们的人——资产阶级人士又是那样决心不听取任何新的意见,他们对易卜生的咒骂记忆犹新,他自己的大多数剧本又长久得不到上演的机会:在这一系列的情况之下,萧采取了惟一可以采取的猛烈的突击战术。他要在莎士比亚问题上专拣那些最容易触怒那批绅士老爷们的话来说:只有这样,他才能使他的声音透过伦敦的浓雾,为现实主义新戏剧喊出第一声战斗的口号。^③

① 《为清教徒写的戏剧集》序,《序言合集》,第719页。

② 同上书,第719—720页。

③ 关于这一点,萧在1913年出版的剧评选集《90年代的戏剧》的后记里有所说明。

四

以上是摧毁和恢复——因为他帮着恢复了莎士比亚的本来面目；萧伯纳对戏剧的正面主张是什么呢？

首先，他认识到戏剧对于社会的重要性。这在我们现在是不言而喻的事，然而：

只有最能干的评论家才认为戏剧是真正重要的，而在我写剧评的当年，评论家之中谁也没有像我那样给戏剧以高的评价；我认为它的重要，只有中古的教会可比，而比我写剧评那些年的伦敦的教会可就重要得多了。^①

具体说来，戏剧应该是“思想的工厂，良心的提示者，社会品德的说明人，驱逐绝望和沉闷的武器，歌颂人类上进的庙堂”。^②

因此，戏剧是宣传和说教的工具。萧认为所有伟大的艺术都是“载道”的^③，至于戏剧，萧说：“我们需要一种公然宣传教义的戏剧”。^④对于那些叫着“为艺术而艺术的人”，他这样回答：

伟大的艺术的产生从来不是为了艺术本身。……所有的伟大艺术家都与公众进行可怕的搏斗，因此常穷困潦倒，受尽欺凌，而且无不遭受诽谤与迫害，因为他们相信自己是使徒，他们所做的事用过去的话说是“行上帝之道”，用现在的话说则讲法就不那么堂皇了，其中最不致引起争论的讲法是“急公

① 亨内克所编书，第一卷，第XXII—XXIII页。

② 同上书，第XXII—XXIII页。

③ 《匹克美梁》序。

④ 《易卜生主义精华》，第238页。

好义”。^①

将“公众”易为“资产阶级的公众”，这段话是完全正确的。因此，题材必须是有社会意义的。他反对“结构谨严剧”不是从技巧的观点而是从“急公好义”的观点出发：斯桂勃、萨杜和他们在英国的模仿者之所以令人不满，是因为他们的题材琐碎不足道，没有社会意义，与他们时代里的炽热的社会问题完全无关：一句话，他们的剧本没有内容。而易卜生之所以令萧拜服，正因为他有内容，他“有话要说”：

古时戏剧的产生，基因于两个欲望的结合：一个是跳舞的欲望，另一个是听故事的欲望。后来跳舞变成放言高论，故事转为剧中场面(situation)。易卜生开始写剧之时，戏剧家的艺术已经缩小为构想场面的本领了，并且一致认为场面越怪，剧本越好。易卜生的看法恰好相反。他认为场面越熟悉，剧本越有趣。我们的叔父不常谋杀我们的父亲，也不能合法地娶我们的母亲为妻；我们碰不上女巫；我们的国王一般不是被刺死的，刺死了也不是由刺客继位；在我们立债券借钱时，我们也不会答应以成磅的血肉去还债。凡莎士比亚没有能够做到的，易卜生都给了我们以满足。他不仅让我们看见自己，而且看见的是处于我们熟悉的场面中的自己。他的台上人物的遭遇就是我们自己的遭遇。结果之一是：他的戏剧对我们来说远比莎士比亚的重要。结果之二是：他的剧本能够毫不留情地刺痛我们，也能够使我们，也能够使我们充满兴奋的希望——希望能从虚幻想象的束缚之下逃出来——此外又使我

① 《白里欧的三个剧本》序，第 XX 页。

们能够预见到将来要过更紧张、更活跃的生活。^①

有了熟悉的场面,却只是为了好“提出并富于启发地讨论对于观众有切身利害的行为与品格的问题”^②。但又不是静态地抽象地讨论,因为那样不成其为戏剧,而是要通过冲突:

在新的剧本中,戏剧通过一些不安定的理想与另一些不安定的理想之间的冲突而产生,而不是通过庸俗的爱情、贪婪、慷慨、怨恨、野心、误解、怪诞行为之类不提出任何道德问题的东西。^③

这样的戏剧既然讨论与观众有切身利害的问题,也就要求观众热烈的参加——要求他们深入剧中的冲突,为此剧作者不惜与他们抬杠:

过去有一条规则是:决不可使观众弄错事情。但是新的一派剧作家却想出诡计,故意诱使观众做出十分不正确的判断,然后在下一幕里使他们不得不承认自己是错了——往往弄得他们十分难堪。^④

要观众如此卷入剧情,为的是要他们思索问题,而不是仅仅到戏院里来寻找“娱乐”。这种主张是根据分析易卜生而来的,但也反过来对萧自己的创作提出了严格的要求。

这要求里就包括了对技巧的要求。题材的改变终必引起技巧

① 《易卜生主义精华》,第230—231页。所举情节分属于莎士比亚的《哈姆雷特》、《麦克白》、《威尼斯商人》三剧。

② 同上书,第219页。

③ 同上书,第221页。

④ 同上书,第232页。

的改变；也只有在明白了题材与技巧的一致性之后，我们来讨论技巧才会是有意义的事，而不致落入某些戏剧研究者那种讲究纯粹技巧的形式主义。

萧对于技巧的第一个重要意见，就是戏剧必须摆脱一般所谓“情节”。这与上面他反对怪诞的场面的主张是一致的。“情节一直是使严肃的戏剧——不，一切严肃的文学——倒霉的东西。”^①

然而以什么来代替“情节”呢？从他对于易卜生的新技巧的评论里我们可以看出他的答案：

戏剧中这个[新的]技巧的因素是讨论。从前，在所谓结构谨严剧里，第一幕叙述剧情，第二幕供给场面，第三幕端出真相。现在的程序则变成叙述、场面、讨论，而且靠讨论来考验剧本作者的能力。评论家们对此纷纷抗议，但是无效。他们宣称讨论不成戏剧，艺术不是说教，但剧作家和公众都完全不理睬他们。通过易卜生的《玩偶之家》，讨论已征服了欧洲，现在每个严肃的剧作家不仅将讨论看成他最大本领的考验，而且以讨论为剧本的趣味的真正中心。有时他甚至采取一切办法去事先向观众保证他的剧中将有这最新的改进之点。……如果戏剧不甘心于仅仅适应那种幼稚不堪的只愿听童话而不许有任何道德意义的要求，而想有一天超越它的话，这是必然的发展。^②

不止是将讨论放在后面，而往往从头起就是讨论：

现在我们有一种剧本，其中包括了我自己的几部，以讨论

① 这句话是在1945年写的，足以看出萧一生对“情节”的深恶痛绝。见《重编〈辛白林〉》前言。

② 《易卜生主义精华》，第213—214页。

始,以动作终;还有一些,则讨论从头到尾都贯穿在动作之中。在易卜生侵入英国的时候,舞台上已听不见讨论,妇女也不会写剧;但不过20年,妇女写剧已比男人高明,她们的剧本从头到尾都是热烈的辩论,其中的动作只是一个等待辩论出结果的问题。如果这问题不能引起兴趣,或是陈腐的,或处理不当,或显然是假造的,那么剧本也就是坏的;如果问题重要、新鲜、富于说服力,或至少叫人感到不安,则剧本就是好的。不管怎样,一个其中没有议论,没有问题的剧本已经算不了严肃的戏剧创作。^①

这里所谈的就是问题剧,但不是任何问题都可以作为题材的,必须是“重要、新鲜、富于说服力,或至少叫人感到不安”的问题。对于那些说“易卜生以后的剧本算不了剧本,它们的技巧也不是技巧,因为与亚里斯多德所说的不同”的评论家们,萧反驳道:

这个新技巧只在现代舞台上一处才是新的。自从创造了语言之后,它就一直为教士和演讲者所利用。它是一种打动人的良心的技巧,剧作家只要有能力用它,没有不用它的。修词、嘲讽、议论、颠倒矛盾之言、警句、含有深意的譬喻,以及将杂乱无章的事实归纳为有秩序的和可理解的场面等等的技巧——这些是戏剧里最老也最新的本领;而你们的情节结构和给观众以心理准备的艺术却只是舞台上耍小聪明的手法和因为道德上空洞贫乏而采取的权宜之计,不是戏剧天才的武器。在易卜生的戏院里,我们不是被多方迎合的观众在以别出心裁的娱乐节目排遣闲空的时间;我们倒是“做了亏心事的罪人在触景生情”^②。消遣的技巧在这里正像在审判谋杀案

① 《易卜生主义精华》,第221页。

② 语出莎士比亚《哈姆雷特》,第2幕,第2场,第628行。

时一样的不适用。^①

这是在 1913 年写的,这时萧伯纳替易卜生打的仗已经得到胜利,而他自己也已写了大小 30 个剧本,成为英国现代戏剧里最重要的代表了。萧受过易卜生的影响,但也受过别的人如契诃夫的影响。^② 但是他的剧本主要是他自己的。因此,下面这段话与其说是总结易卜生的特点,不如说是说明易卜生以后的欧洲新戏剧,最主要的是萧自己的戏剧:

可见易卜生本人及他以后的剧本在技巧上的创新之点是:第一,运用了讨论,并将讨论扩大,于是剧中的动作完全为其所遮盖与贯穿,最后并为其所吞并,而剧本与讨论乃变为一体;第二,由于使观众变成剧中人物,并以他们生活中的情事作为剧中的情事,过去为了使他们对于不真实的人物和不可能的情事发生兴趣而不得不用的一些旧的舞台手法,至此乃全部废弃,而代之以审问与辩论的技巧,如反唇相稽,揭穿真相,透过幻想以求真理之类,并且无拘无束地自由运用演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修词和抒情的技巧。^③

五

以上我们从萧本人著作里看出了他对于戏剧的理论。主要的论点可以归纳为:戏剧是教育与宣传的工具,它的目的不是供人娱

① 《易卜生主义精华》,第 232 页。

② 同上书,第 227 页。他认为契诃夫在某些方面是比易卜生更好的现实主义者,因为易卜生还不得不向传统低头,在台上使他的角色带点勉强地自杀或杀人,而契诃夫则不故意制造死亡。

③ 《易卜生主义精华》,第 233—234 页。

乐,而是鞭挞社会,因此它的题材必须是现实人生,作家在处理题材时要表示出新的意思、道德,亦即要阐明它的社会意义;这样的戏剧要包含思想上的冲突,它在技巧上的特点是讨论,在演出过程中要求观众全神贯注地“参加”到戏剧中来。

现在我们要看萧本人的戏剧创作在多大程度上体现了上述理论。

在这样做的时候,我们要多加注意的不是他初期的剧本,而是《伤心之家》以后的一些剧本。这不是因为初期的剧本不重要——谁也不能说《华伦夫人的职业》、《康蒂姐》、《凯撒与克莉奥佩屈拉》、《人与超人》、《巴巴娜少校》等剧本不是现代戏剧里光辉的创作——而是因为他在写作这些剧本中所得的经验已经总结在上述理论之中;事实上,正因为他写了这些剧本,才使他能在1913年对易卜生为代表的新戏剧作了那样精辟的——而且比起萧的一般论著文字来是那样严肃而不带任何揶揄口吻的阐释。这个理论之有说服力正是由于它所根据的是剧本写作的实践。然而在1913年以后,从《伤心之家》起,我们看见了另外一些剧本,不论在题材和技巧上,都有了一些不同:它们一方面证实了上述理论,一方面又可以说是发展了它。

事实上,这发展是必然的。萧的戏剧是与时代息息相关的,而1913年之后,世界大战发生了,1917年俄国十月革命产生了世界上第一个社会主义国家,1929年起资本主义世界被卷入空前未有的经济危机,萧只有一个叫他兴奋的经验:1931年他访问了苏联。然而接着在欧洲出现了法西斯主义,然后是第二次世界大战。在这过程里,萧眼看自己昔日费边社的朋友如麦克唐纳之类变成工党的领袖与英国政府的首相,而且连社会主义的假面具也揭下了,干脆公开变成资产阶级的代理人;他又眼看费边主义本身在工党当政之后,尤其在第二次世界大战之后,英国人民迫切要求改革的年月里,显出无济于事,就在他死前二年我们还听见他说:

我们的工党领导人物的言论已经到了这样一个地步,使每一个有主见的社会主义者都不能赞成,甚至使他们不能再继续留在工党之内。^①

他反对原子弹,反对朝鲜战争,而在1950年8月6日几乎是最后一次与记者的谈话中,他说:

当然我是一个共产主义者。反共战争是愚蠢的,没头脑的胡闹。……未来属于那个将共产主义建设得最快最彻底的国家。^②

是的,他也说过一些叫人不解的话,如曾经在将墨索里尼与英美议会政治相比的时候说过前者的好话。^③但是他对法西斯主义的性质是清楚的:

我们只消将俄国自1929年世界经济萧条以来的发展与法西斯主义在两倍时间内所作的最大努力相比,就可以看出法西斯主义有着资本主义一切的缺点和坏处;它不能拯救文化,正同它不能拯救而只能毁坏一切以前的文化一样。^④

因此,他断言:

在法西斯主义身上寻不着救药,在共产主义身上则寻得着,而法西斯主义却要教人憎恨共产主义。^⑤

① 1948年5月13日伦敦《每日先驱报》。

② 1950年8月6日《雷诺新闻》。

③ 他对墨索里尼与希特勒的意见,主要是《百万女富翁》(1936)前的序言。

④ 美国《小说》(Story)杂志1937年10月号。

⑤ 同上。

萧的个别的玩笑,萧的偶然的失言,只是表示他的发展的道路是曲折的,但是他总的方向从来没有变过,那就是朝着他所了解为社会主义的社会前进。如果我们将他的政治言行与英美许多其他文人相比——他们的经历往往是,从年青时代冲动性的“过激”经过中年的妥协到老年的反动——那么我们就知道萧在资本主义世界里是怎样难得的一个人物了。

这样的时代,这样的个人经历在他 1913 年以后的戏剧上留下了显然的痕迹。

他的理论着重戏剧题材的积极性。我们首先来看他在题材上的发展。较早的剧作中,《鰥夫的房产》谈的是贫民窟做房东的人的财富来源问题,《华伦夫人的职业》揭开了资产阶级社会里的娼妓问题的经济基础,《巴巴娜少校》更加深刻地处理了所谓“肮脏的金钱”,亦即在资本主义社会内最大的统治者是资本家的问题。这些都是尖锐地接触到社会问题的剧本,而且在这些剧本里,萧的政治经济学的研究,其中最重要的是他对于马克思《资本论》的研究,起了良好的作用。^① 可惜的是这些研究还不够深刻,每当戏剧的真正冲突要出现的时候,作者的费边主义就使他妥协起来。在这些题材之外,萧又反对了虚假的英雄主义(《武器与人》、《风云人物》、《凯撒与克莉奥佩屈拉》),提出了资产阶级社会中的家庭与爱情问题(《康蒂妲》),讨论了爱尔兰民族问题(《英国佬的另一个岛》)。在这个阶段里,萧还写了《人与超人》,这里有戏剧艺术上的大胆创新(第三幕地狱里的一景),但也有“生命力”(The Life Force)的哲学。这些剧本,都有它们的优点,很多是观众所喜欢的,但是同时我们也看出它们比较含蓄,不像初期的一些剧本那样

① 萧自己告诉过他的正式传记作者:“在我所有的剧本里我的经济研究起了重要的作用,就像解剖学的知识对于米开朗琪罗的油画一样的重要。”见前引亨特生书,第 7 页,又参阅第 463 页。

锋芒毕露了。

但是《伤心之家》(1913—1916年)却是另外一种剧本的开端。首先,它所接触的问题不是个别的社会现象,而是整个资产阶级社会。这里有着资产阶级人物的各种类型:资本家,小偷,寄生虫似的时髦男女,一个因为贫穷而不得不与金钱结婚的年青女人,以及一个像是冷眼旁观、实则愤世嫉俗的老船长。这是一个奇异的剧本,一方面弥漫着诗意(这是萧向契诃夫学习的结果),一方面整个空气中有一种幻灭与悲观的沉重之感。在这“伤心之家”下面埋藏着火药——这一个富有象征意义的譬喻在《巴巴娜少校》里就已出现过,而在这里却变成主要情节的一部分,因为那里军火商人的火药只是背景里的一个警告,而这里老船长的火药却在剧末的空袭中跟着爆炸了,毁灭了资本家和小偷。

自此以后萧伯纳的剧本中阴郁的空气浓厚起来。虽然他的对白还是那样明快机智,他的讽刺还是那样入木三分,但是原先以为很快就可以使社会进步的自信心减弱了。作为一个费边主义者,萧还不能立刻就接受十月革命的武装斗争的教训。他还要寻找别的出路。

他采取了奇怪的寻找方式。在《回到麦修色拉》(1921)里萧成为孙悟空似的万能人物,一个跟头从亚当和夏娃的远古打到三万年以后的将来。剧本分成五个部分,其中神秘主义与反达尔文的创造进化论杂陈,算是萧在找寻出路中上天入地时所见的幻象。但是长生毕竟是一个不现实的答案,时空观念的玩弄也不能造成现实主义的戏剧。这说明萧由于缺乏科学的社会主义,终于只达到反科学的判断。这也是他创作路程不是平直无阻的一个证据。

接着而来的《圣女贞德》(1923)则是萧的胜利。他的戏剧创作的精力仍然饱满,他仍然要寻找有意义的题材——在这一剧本里,他要通过贞德的事迹去说明两件大事在历史上的意义,即新教主义与民族主义的兴起。这两股力量集中在贞德身上,使她变成当时进步势力的代表。这一切都用生动的艺术形象表现出来,情节

的发展也充满了戏剧性,没有枯燥或做作的地方。我们并且看见了整个剧本有与它题材相称的形式,在结构上有着一种类似古代仪式似的平衡与整齐,绝少不相干的玩笑,表现了作者在处理材料上的自我纪律。但是同作者一样,贞德是一个孤独的圣人,虽然她说要同人民在一起,实际上并未做到。这一点“孤独”之感变成了神秘的宗教感情,减弱了这个伟大剧本的社会意义。

《圣女贞德》之后有一较长的停顿。五年之后,即1929年,才出现了下一个剧本:《苹果车》。

在《苹果车》与以后几个剧本里——《真相不说为妙》(1932)、《搁浅》(1933)、《日内瓦》(1938)——我们看到了一个新的现象:作家的注意力转到两个问题:资本主义文化的毁灭,这是《伤心之家》的题材的继续;这个文化的毁灭最尖锐地表现在资产阶级“民主政治”的破产上,这是第二个题目,亦即萧本人用力所在,《苹果车》、《搁浅》、《日内瓦》都以它为主题。

萧还是没有寻到出路,但是从1929年起,由于资本主义世界空前的经济萧条,由于他在1931年亲眼看见了苏联的新社会,他对于现实更加注意了。这个阶段的剧本很多是时事剧,几乎是“活报”。我们所看到的已经不是一般的有现实意义的情节与人物,而是当代国会、政府、国际联盟、海牙国际法庭、法西斯主义等资产阶级的政治制度以及当代人物的隐射,如出现在《苹果车》里的麦克唐纳,出现在《日内瓦》里的墨索里尼、希特勒和法朗哥。在《搁浅》里,舞台上响起了失业工人的怒吼,而一墙之隔,戏院外阴暗的街道上就充满了真正的失业的群众。最大的主题依然是资产阶级民主政治的破产,不过作者的理解加深了。在说明《苹果车》的主题的时候,萧说:

再说,冲突并不真在国王与民主政治之间,而在这二者与富人政治之间。富人们先以民主政治为借口公开用暴力摧毁了王权,现在又收买和吞没了民主政治。说话的是钱,印书出

版的是钱,在无线电台广播的是钱,统治着国家的是钱;而国王们和工党领袖们同样地必须听命于钱,而且最为矛盾、叫人目瞪口呆的是:他们还必须出钱去维持富人们所办的企业,保证他们的利润!富人们已经不再用钱去收买民主政治了,而是分文不给,欺骗了事。彻头彻尾的社会主义者一做部长,就落在“破损”有限公司的魔爪里,同那公司公开雇用的走狗政客一样的毫无办法:从他们获得所谓政权的时候起——他们用政权两字却不知其中所含的讽刺,因为政权的意义只是替富人辛苦办事,——他们就不敢再谈任何部门工业的国有化了,只要那工业部门对于富人们还有一分利润,或者只要政府给点补助就可以为富人生出利润,那就不管它对社会多么重要,也决不会收归国有了。^①

深刻的判断,精明的预言! 麦克唐纳的工党政府固然是一个丑剧,1945年以后的艾德礼工党政府又何尝不然,它高谈国有化,而国有化仍然保证资产阶级的利润。

萧对于右翼工党头子的幻灭感越来越深是这时期剧本的特点之一。在他从苏联回来后所写的《搁浅》(1933)里,我们听见过去费边社的积极分子通过剧中人物这样地评论麦克唐纳之类的公开变节的分子:

内阁里充满了原来是激烈万分的社会主义者,然而除了他们像贵族一样进出于白金汉宫之门外,又产生了什么变化呢?^②

这样,我们看见了一种发展:在初期剧本里萧着眼于伦敦一市

① 《苹果车》序。

② 《搁浅》第一幕。

区的贫民窟和妓院,现在他的眼界扩大到全英国和整个西欧的政治组织。房东的剥削和娼妓现象只是资本主义社会罪恶的几个例子,资产阶级的国家则集中了资本主义的矛盾;前者的影响是局部的,后者是全面的。萧所经历的进程是从经济问题到政治问题,从一般地反映现实到尖锐地揭露当代生活里重大事件的真相。虽然他还写了许多别样题材的剧本,但是这一个进程是明显可以看得出来的。

这是题材上的发展。技巧上的又怎样?人们会说:戏剧毕竟不是政治,他的戏剧技巧怎样相应地发展呢?事实上,绝大多数批评家正是不喜欢萧在《苹果车》以后所写的剧本的。^①

谈到萧的技巧,首先第一点是他将观众当作成年人看待,因此不屑于多用旧式的舞台手法。不是他不能用;《魔鬼的门徒》(1897)一剧里就应有尽有:律师读死者遗嘱、孤儿寻到保护者、有夫之妇爱上浪子、兵士捕人、军法审判、刑场相见、最后赦免等等。但对于一个要迅速进入中心剧情的现实主义作家,这些手法只是一种人为的累赘。中心剧情应是冲突,“没有冲突,没有戏剧”^②。为了表现冲突,萧巧妙地安排各个场面,使场面与场面对照或衬托,使不同的角色聚在一堂,展开各种观点与思想之间的斗智与比武,而使这一切活跃在台上的是讨论。不止是侃侃而谈,而是以讨论来丰富与推进剧情。这样,对话在萧的戏剧中担负着比别人戏剧里艰巨得多的任务,而对话正是萧最强的地方。他运用了“演说家、传道士、辩护律师和行吟诗人的全部修词和抒情的技巧”,语言是精练、锋利的,句子是有弹力、伸缩自如的,每一个剧本都充满了矛盾之论、颠倒之言,充满了警句,然而与写《温德米尔夫人的扇

① 一个例外是班特莱。参阅其所著《作为思想家的剧作家》(1946),第151页。这书论萧的章节是好的,虽然其最后的结论,即萧的哲学与威廉·詹姆斯的实证主义相近,未必是多数研究者所能同意的。

② 《快意的戏剧集》序。

子》的王尔德却又不同，因为他不是为写警句而写警句，而是以他的风格去更生动地体现内容：他的故作矛盾与颠倒的语言同戏中场面和人物的对照与比较是一致的，而这些矛盾与颠倒在最后的意义上正是资本主义社会的本质：劳动人民创造财富，而财富为寄生虫的资产阶级所占有。萧的戏剧讽刺就是社会讽刺。

他的对话还有一个特别的地方，就是韵律上的动人。一般的戏剧对话往往只能做到表达剧情，越是现实的场面，越难出色。萧则有本领将思想上的大胆、论点上的新奇、说话上的强调、与语言韵律上的音乐性^①混合起来，构成他独有的风格。而且这风格绝不是“文章”，而是完全适合舞台的要求的。演过萧剧的演员一般都觉得他的对话最易上口，最易背诵，而导演们则觉得他的舞台说明最为详尽清楚，在舞台布置与人物位置等等上他们是不能易一词的。萧的风格增加了他的戏剧性，无怪乎第一次去看他的戏的人往往抱着嘲笑的心思而去，却怀着欣赏和感谢的心情而回。

有一些批评家常以萧只有智慧的头脑而没有火热的心肠来指摘他。这是没有根据的。还有比参加社会改革运动的人具有更火热的心肠的么？只不过由于萧讨厌那种故作悲天悯人姿态的人——在当时英国是随处可见的，往往连资本家也如此——才使他比较地着重理智上的说服。但他并没有排斥感情的成分。他的对话不只是说理的工具，而也是感动的手段，“除非讨论能在叫人理解之外，也能同时叫人感动，那它在舞台上是没有用处的——除非你能使它变得滑稽”。这是萧自己的说明。^②而在这使人感动的工作里，他的机智和韵律是起了很大作用的。萧好像是最为散文化的作家，然而他的风格里有诗和音乐的成分。

有冲突、有场面、有卓越的讨论，再加上必要的使情节连贯起

① 大科学家爱因斯坦曾说萧剧本中的每个字像莫扎特交响曲中的每个音符一样。萧自己也说他的思想中有莫扎特和米开朗琪罗的成分。见前引亨特生书，第31页。

② 前引亨特生书，第599页。

来的少量舞台手法：这样的戏剧不是戏剧是什么？难道台上一定要有开枪杀人或时髦仕女的色情表演才是戏剧么？说萧的戏剧只是“戏剧化了的政论”只不过反映了说话者本人对于戏剧的看法与趣味罢了。

在萧的后期剧本里继续可以看见上述特点，但是讨论加强了。在《日内瓦》的冗长的第四幕里，我们听见不断的讨论；虽然场面很有趣——墨索里尼、希特勒、与法朗哥在海牙国际法庭出庭受审——对话也有着萧一贯的机智和讽刺，但是我们不免有厌腻的时候。可是《苹果车》里的讨论却始终吸住我们的注意力：国王与内阁之间斗争的紧张是通过长长的讨论表现出来的，讨论使戏剧性提高了。

《苹果车》以后的剧本的另一个特点是：幻想成分的增加。自然，以前的《回到麦修色拉》整个儿都是幻想，现在我们却看见了以最现实的题材——即前面所说的时事题材——与十分奇幻的想像成分揉在一起的情况：《苹果车》上演在1929年，但它的故事却发生在1962年以后；《日内瓦》里法西斯头子在海牙法庭受审；《搁浅》里面的首相要去领导失业工人推翻现在以他自己为首的政府——在当时都可以说是“异想天开”。这一类剧本萧自己取了一个名字：“政治幻想剧”。他是有意如此的，好像这样才使戏剧不至于变成报纸。在政治幻想剧以外的剧本里，想像的奇幻同样地成为特色：《真相不说为妙》里，一个英国阔小姐假扮土著仆人，而原来服侍她的看护却成为伯爵夫人而倒受她服侍；《愚人》（1934）一剧的世界更是奇幻；在《不经意之岛》上，一群人凭优生学的原则实行杂交，生下外貌极美而没有道德观念的男女。我们甚至看见了新的角色：《真相不说为妙》一开幕，我们看见病床旁坐了一个似人非人的角色，原来是病菌的化身；他牢骚满腹，说病是病人传给他，而不是他传给病人的；他与医生对辩，而在别的角色进行谈话的时候，他在旁冷言冷语地加以评论。

这些是作者在戏剧艺术上大胆的创新，表示一直到最后萧的

头脑都是活跃的。在他适当地运用了幻想成分的时候,他是成功的。《苹果车》里有巧妙的场面的颠倒:一开始,首相对国王提出最后通牒,要他以后听命内阁;等到国王愿意退位去参加国会竞选来同他们周旋的时候,首相却收回最后通牒了;而剧本中虽然人物众多,最大的主角却是未出场的垄断资本:“破损”有限公司。这里幻想成分增加了戏剧性,而且使观众更深刻地了解剧本所表达的现实。

但并不都是如此。往往作者想像得太奇幻了,而且新幻想的东西并没有真正的重要性,如《愚人》便是这样的一个例子。

也有时候是作者的想像力不能一气贯穿。《在贤君查理士的盛世里》(1939)有一个出色的第一幕,其中萧施展了他向来的本领,将大科学家牛顿、奎克教派领袖福克斯、画家耐勒、国王查理士、查理士的三个情妇,其中包括有名的女演员格文(Nell Gwynn)一齐放在牛顿的书房之内,侃侃而谈。他遨游在历史的长河之上,兴趣无穷。但是第二幕却是极短的查理士与王后的平时生活的一景,而且就那样草草地结束了整个剧本,令我们感到失望。

这种失望的感觉不仅限于某几个剧本。我们将萧的各个剧本看过,承认了他的所提出的问题的重要性,佩服了他深入的见解,欣赏了他的技巧,赞美了他的对话,但在最后,我们总有些茫然,有些不足之感。

同前期的作品相比,作者在题材上越来越倾向于当代政治事件,在技巧方面创造了政治幻想剧,但是他的前期剧本里所有的一个缺点依然存在:问题虽提得十分尖锐,但在幕布降下的时候,并未得到真正的解决。

问题不在幻想成分。伟大的讽刺文学一般都需要幻想:萧的爱尔兰的前辈作家斯威夫特想像了许多绝不可能发生的场面,却在《格列佛游记》内写下了对18世纪英国统治阶级最尖锐的讽刺。萧写的《回到麦修色拉》和《愚人》却是失败的。我们虽然看出了萧在题材上从一般社会问题走到当代政治问题,却并不认为伟大的

戏剧只能处理这些问题。幻想成分是完全有它的地位的。

问题在于萧对于所处理的题材怎样认识。由于他初期的社会主义活动,由于“马克思使他变成一个人”,他是可以看出他的题材所包含的实质问题的;但是由于他不相信群众^①而过分夸大个人智慧的作用,由于他不赞成革命而主张和平“渗透”——一句话,由于他的费边主义,他虽看过了苏联社会,而还是不愿接受显然的结论。另一方面,如我们在从《苹果车》以后的剧本里所见,他对于费边主义也早已产生了幻灭感。剩下来的,便只有否定的心情。从《伤心之家》开始的幻灭感到了《真相不说为妙》的最后一幕,就变成一个牧师兼强盗的人的绝望的独白:

“……但是叫我怎样忍受这可怕的新的赤裸状态呢?这是灵魂上的赤裸;人们一直以虚幻的美丽的理想掩盖着灵魂,这样彼此才看不出真相,才能够相处。战争的电石火光却在这些天仙般的外衣上烧了大洞,就像在大教堂的屋顶上炸开天窗,将山坡轰得遍体鳞伤一样。我们的灵魂于是褴褛不堪了;年轻人正在衣服的破洞口偷看,看到了几眼藏在里面的现实。……战争像是一个火热的温室,我们像是一批晚春的花朵,在一个漫长的可怕的冬天之后突然在一夜之间盛开了。带来了什么后果?就只这个:我们的宗教,我们的政治制度,我们自己的心智和品格的坚强性都对我们毫无用处了,我们的成长超过了它们。在所有我们的信念里奇怪地插进了一个致命的字:不!……”

① 萧的剧本里的工人阶级的形象总是令人不愉快的:粗暴打人的酒徒,坐待救济的可怜虫,只想同公爵夫人握手的“体面”工人(以上都可在《巴巴娜少校》里看到),还有就是黄色工会领袖。在《搁浅》里,虽然失业工人扔石子打破了政府衙门的玻璃窗,然而一遇警察干涉,就四散而逃。实际上,萧本人是知道多次大罢工中工人阶级的英勇气概的,只因为他不相信他们的力量,因此就将他们写成这般模样。拿他同旭恩·奥凯西相比,就明显地看出萧对工人是缺乏信心的。

永远是说话,说话!在最后的舞台说明中,萧也提到:“作者本人虽是一个以制造说话为业的人,却并不相信世界可以仅用说话来拯救。”但是不用说话用什么别的东西呢?照例,一问到正面方案,在揭露旧世界时是无比勇猛的作者就不够有力了。

他对于题材本质认识的不足构成了他的艺术上的缺陷。

六

从后期作品看起来,萧的戏剧理论中还可以加上一个他自己没有明白说出来的部分,需要我们来补充。

第一是题材的范围应该扩大:剧作家不仅应该处理家庭、社会等问题,还应该处理当代的重大事件,例如政治事件。

第二,写实际问题,不应该是将活人活事如实放在台上,而要加上想像的成分,使问题的实质得以尖锐地表现出来。

第三,讨论是主要的技巧,然而如萧本身创作所显示,剧本中幕与幕之间、场面与场面之间、人物与人物之间应该有平衡与对照,整个剧本结构的重要性并不因为反对“结构谨严剧”而可以忽视。

如果加上了这个“未写的部分”,萧的戏剧理论应该获得怎样的评价呢?

这理论有重大的功绩:确立了戏剧艺术要为社会改革服务的原则;确立了艺术必须反映现实生活而不是制造白日梦的原则;确立了内容与形式一致的原则。

要突破资产阶级对于戏剧所加的控制,要使戏剧从无聊的消遣变成宣传新思想、新道德的工具,在萧当时的情况之下,不可能想像他去写“结构谨严剧”;他所写的剧本是在他所处的时代里惟一值得写的一种。

而且它们不是:“戏剧化了的政论”,而是戏剧:萧写下了许多

为观众所爱好的卓越剧本,后来又创造了“政治幻想剧”的新形式,对于戏剧艺术有巨大的贡献。主要由于他的创作活动,20 世纪的英国戏剧成为世界文学上重要力量之一。

然而以萧的创作实践来检查这个理论的时候,我们又发现了它的缺点。

第一,作为戏剧中心内容的冲突只是“一些不安定的理想与另一些不安定的理想之间的冲突”^①。这样说是不够确切的;泛言新思想、新道德,也不够科学。必须更清楚地将冲突与社会生活中的主要矛盾结合起来——在资产阶级社会就是资产阶级与工人阶级的矛盾。萧不是不知道有这个矛盾的存在,但是他的处理不能令人满意。

第二,不论在戏剧理论和实际创作里萧一直着眼于资产阶级的观众。因为这样,他的剧本的教育与宣传的作用也就大部落空了。

到戏院来看他的剧本的依然主要是来寻找娱乐的资产阶级人士。面对这样的观众,萧有时在剧中加上了一些不必要的逗趣情节,^② 有时将矛盾的议论和怪诞的警句推到极点,而在所有的剧本之中,萧因反对感情用事而连革命的感情也加以压低,总要竭力平心静气地介绍各方面的观点,以致使人有时不知其真意所在,甚至引起误解(如《苹果车》之例),结果他又要写长序来说明。这些长序是极好的文章,但它们不一定与剧本本身有关,往往是剧本的继续,像是作者在剧本中言有未尽,还须叮咛嘱咐一番,而其对象仍然是资产阶级的“成熟的有教养的人们”^③。

① 《易卜生主义精华》,第 221 页。

② 萧常常故意加入开玩笑的成分,认为“所有十分严肃的革命主张都是以很大的玩笑开始的,要不是这样,第一个提出它们来的人早就给私刑处死了”(《易卜生主义精华》,第 198 页)。

③ 他认为应该吸引这样的观众来看新派戏剧。见《易卜生主义精华》(《主要论文集》,第 137 页)。

这样,虽然他是现实主义的大师,却只写出了对旧世界的痛恨,而没有能够完全写出人民对于新世界的希望,或指出依靠什么力量来实现这个希望。

是什么东西使得这样卓越的一位作家在最后总要给人不足之感呢?这是一个复杂的问题,但是我们有理由这样回答:主要是他的费边主义。他的思想里有许多因素,他接受过许多别人的影响:马克思、易卜生、契诃夫之外,还有尼采、叔本华、拉马克、勃特勒等等,但是使他从威廉·莫里斯的战友变为“煤气与自来水”的社会主义的信奉者的却是费边主义,而费边主义不仅影响了他,而且影响了英国工人运动,却是英国的具体历史条件造成的。“萧的孤立是英国工人运动历史的一部分。”^①

人们会说:一个作家总是有缺点的。不错,但是萧的缺点之所以特别使人惋惜,却正因为他是那样伟大。

因为我们还必须分别清楚:同样是旧世界的掘墓人,萧是掘得比较深的。在这一方面,他的同代人中,威尔斯等都不能同他相比;萧的晚辈之中,也很少像他这样坚决的人,至于现代派的文人,那一般是反对他的,不过由于他影响巨大,辩才无碍,他们一般不敢正面攻击,而采取了懦弱的打冷枪的战术。^②这是因为萧一直反对标榜所谓“西方文明”,他的晚年的剧本更是清楚地表示了他对于资本主义世界的文化的弃绝。他屹立在那些矮子和小人之间,孤独而又不孤独。孤独的是他始终未与英国的工人阶级真正结合,不孤独的是他在别的地方寻到了了解他的读者与观众。高

① 韦斯特:《萧伯纳,一个落在费边派人中间的好人》(Alick West: *George Bernard Shaw, A Good Man Fallen Among Fabians*, 1950),第169页。

② 例如艾略特(T. S. Eliot)说萧是“一个从青春发动期起就已不再成长的艺术家”(《标准》杂志,1926年1月号)。又如霍金斯(A. Desmond Hawkins)骂萧“将易卜生当作私生子来维持他自己的感情上的野蛮主义……”(《标准》杂志,1934年12月号)。但都是附带谈到,有时只是俏皮话一句带过。

尔基称他为“欧洲最大胆的思想家之一”^①，瞿秋白称他为“世界的和中国的被压迫民众的忠实朋友”^②，而鲁迅，更是怀着同是斗士的战友情谊这样地称赞他：

他们[易卜生和萧伯纳]的看客，是绅士淑女们居多。绅士淑女们是顶爱面子的人种。易卜生虽然使他们登场，虽然也揭发一点隐蔽，但并不加上结论，却从容的说道“想一想吧，这到底是些什么呢？”绅士淑女们的尊严，确也有一些动摇了，但究竟还留着摇摇摆摆的退走，回家去想的余裕，也就保存了面子。至于回家之后，想了也未，想得怎样，那就不成什么问题，所以他被介绍进中国来四平八稳，反对的比赞成的少。萧可不这样了，他使他们登场，撕掉了假面具，阔衣装，终于拉住耳朵，指给大家道：“看哪，这是蛆虫！”连磋商的工夫，掩饰的法子也不给人有一点。这时候，能笑的就只有并无他所指的病痛的下等人了。在这一点上萧是和下等人相近的，而也就和上等人相远。^③

萧的戏剧理论就是这样一种“撕掉假面具”的戏剧的理论，因此不仅仅是一个戏剧理论，而也同时是一个对人生、对社会的理论——一切艺术理论都是这样的，但只有伟大的现实主义者如萧伯纳者才那样明显而自觉地将两者联系起来。

1956年

① 转引自莫罗淑夫纪念萧伯纳文，原载苏联《文学报》1950年11月4日，中译见《世界知识》第22卷，第21期。

② 《萧伯纳不是西洋唐伯虎》，《瞿秋白文集》，1953年版，卷1，第405页。

③ 鲁迅：“论语一年——借此又谈萧伯纳”（1933），《全集》，卷5，第165页。鲁迅先生在《伪自由书》（1931）《颂萧》（《全集》，卷4，第448—449页）一文谈到他喜欢萧。除上引文外，还有《南腔北调集》内几篇文谈到萧，见《全集》，卷5，第86—88页；第89—94页；第95—98页；第147—149页。

小说短论一束

1979年夏,为了编一本美国短篇小说选,我看了很多作品,定了选目,然后请朋友们分头翻译。在校阅译的过程里,我也写下了自己对每篇小说的读后感。往往是读完一篇,趁印象新鲜,立刻写下,写时不求全面,也不提作家生平之类,而是集中分析和评论作品本身,只写自己确实感到的,有话则长,无话则短,几百字至二三千字不等,最后积累了30多篇。

近来重读这些短论,觉得它们反而比我的某些长文章耐读一些。也许是因为它们如实地记录下了我当时读那些小说所感到的喜悦、兴奋、沉思、疑问、领悟等等,也许是因为我当时下笔比较放松,力求有点散文味道吧,总之有点舍不得抛弃它们,于是挑了14篇,按作品出现先后排列,请读者批评指正。

一、华盛顿·欧文:

《瑞普·凡·温克尔》

欧文写了许多大部头书,然而有永恒的魅力的是这个小故事。不少人接触美国文学是从接触它开始的,而它也不负众望,一下就把读者吸引进了一个新鲜、神奇的新天地。

这魅力是民间传说的魅力。一个人在大山深处看一群神仙在游戏,禁不住偷喝了他们的仙酒,醉倒后一觉醒来,已经过了20年——这类传说在许多国家都有,只不过细节有些不同,所表现的生活习惯有些不同。欧文在这里做的,是把这个传说搬到美洲新大陆,而把睡觉的时间放在进行独立战争的年代里,因此瑞普睡时

还是英王的臣民,醒来却成了美利坚合众国的公民。

这样做是有见地的。本来,美洲大陆上的古传说应该是印第安人的传说,白人来此只是入侵者。生活在19世纪初年的欧文,环视他周围的美国社会,发现他那新国家是活跃的,却又是浅薄的,特别是那工商业兴盛的纽约州,更是需要有一点文化传统,于是他向他所倾慕的欧洲借了一点东西——德国的古传说,加上英国航海家亨德里克·赫德森和他那“半月号”上水手的冒险事迹——来增加一点古老的神奇感,一点资本家和商人不重视不欢迎的浪漫气息。

这样做,也给了他讽刺美国政治人物的机会。他使读者看出这些新人物带来了一种尖刻和暴躁,过去那种优游自在的乡村生活消失了。然而作者所着重的是对照:拿这些人同善良纯朴的瑞普相对照,拿他们所造成的新的社会风气同瑞普所代表的古老的牧歌情调相对照。

而在瑞普身上,欧文创造了一个十分成功的人物。他不是概念的化身,而是有血有肉的。说他是二流子也冤枉了他,因为他为了帮助邻居又是什么活也肯干的。他倒是当今美国社会里一种典型人物的祖先——那种总是被别人推来推去而自己感到无可奈何的小人物典型。在这一点上他同20世纪作家詹姆斯·舍伯笔下的华尔脱·密蒂是相通的。

只不过瑞普还处在一个比较纯朴的时代,他所在的环境还保留着新大陆自然景物的完整和纯净,作者还能用幽默、风趣的口气来讲他的遭遇,还能用他的彩笔来恣情渲染赫德森河和卡茨基尔山的景色,而这样一来他就使得瑞普更可亲,瑞普的故事也更新鲜。

二、纳撒尼尔·霍桑: 《教长的黑面纱》

这个故事运用了“寓言”手法,但不像大多数较长的“寓言”那

样使人不愿读下去,它有足够的现实细节使得故事有一定的深度和戏剧性,再加上霍桑向来善于描写气氛,结果是:这个原本可能写得充满说教意味的寓言成为一篇内容深刻的文学创作。

主题明显而集中:年轻的教长为什么戴上了黑面纱?为什么遭到各种议论、责难而仍然不肯摘下来,就在年老临终的那一刻也仍然要挣扎着把面纱盖住自己的脸?

回答是有的,这黑纱象征了人的罪恶感,是认罪和赎罪的标志。对于戴黑纱的牧师究竟有什么罪,作者还提供了线索:他戴上黑纱之日,即一个少女死亡之时,而且葬礼上“牧师露出面孔的一刹那,少女的尸体战栗起来,尺衣和那薄纱的帽子也跟着微微抖动”;送葬的人也有一种幻觉,“似乎牧师和少女的精灵手拉手在一起走着”。看来又是一个类似《红字》里面的情况:宗教的外衣之下藏着一颗玩弄女性的心;不过这一次女的死亡,男的却以黑纱代替了赎罪。至少那位乡村医生是有所知的,他说了一句意义深长的话:“人有时是自己怕自己的。”也许这就是为什么当那教长弥留之际,医生是在场者当中惟一的“外表上庄严合度而无动于衷”的人。写得恍惚,然而意思是明显的。

但是作者又表明,这个罪却又不限于任何个人,而是连“大地也戴着自己的黑纱”,“每一张脸上都有一面黑纱!”

这里有严厉的加尔文教义的声音,清教主义的声音——然而它却未必专指清教徒统治的英国在美洲的早期殖民地。由于霍桑写的大多是那个时期的事,由于他的作品里清教徒的罪恶观的气氛浓厚,文笔又带旧式的典雅,人们可能误以为他是生在那个时期的,其实他是19世纪的人(1804—1864),是在包括这篇小说在内的《故事重述》集于1837年出版之后才建立了文名的。他不能不注意到当时的美国——而当时的美国正在经历着工业革命,新英格兰的商人和资本家正在依靠着1828年的新税律给他们的便利积极发展资本主义,而清教主义统治的教会已从国家政治生活里退出来……对于这样的现实霍桑也是深有所感的,不满意的,他感

到美国是“一个没有阴影,没有模棱两可,没有神秘,没有别致有趣的或阴沉的邪恶的国家”,连替它写传奇故事也是困难的(《大理石的农牧神像》序)。那么,他在早期着重写清教主义的罪恶观,写《教长的黑面纱》那样的气氛抑郁而神秘的寓言,是不是要替这个历史不长、缺乏传统、精神生活枯燥的国家增加一点阴影,一点神秘,一点阴沉的邪恶呢?无论如何,霍桑这个深刻的、复杂的作家在写《教长的黑面纱》的时候,是有多种用意的。

三、赫尔曼·麦尔维尔： 《闺女的地狱》

这是值得仔细一读的作品。《白鲸》的作者对于 19 世纪中叶美国女工的悲惨遭遇的感受之深是令人吃惊的,但是我们能感到这一点却是由于他有足以传达他的感受的卓越艺术。

这里有强烈的集中,作者集中写一个冬天下午在一个造纸厂的一次参观,所碰到的人物只有造纸厂老板,一个导游和若干脸色苍白的女工。这里有生动的细节:造纸的程序和女工在每一程序中的具体动作都描写了出来,小说里面把工厂劳动写得如此细致、清楚是少见的。然而我们却又并不是在读一篇报道或工艺说明书,因为作者的笔下是带有浓厚的感情的,请看:

一排排的苍白色柜台,坐着一排排的面色苍白的姑娘,一双双苍白的手里拿着苍白的折纸簾片,全都面色苍白地在折着苍白的纸。

在一个角落里,有一架用笨重的铁做成的大机器,有一样垂直的东西,像是一只活塞,按时起落,撞在一块沉重的木头上。在这架机器面前站着一个高个子的姑娘(它那顺从的照管者),用半刀玫瑰色的信纸在喂这只铁兽。这些纸张,随着那只活塞似的机器往下一撞,纸角上就给印上了一只玫瑰花

环。我一会儿望望那玫瑰色的纸张，一会儿望望那苍白的脸颊，但是一句话也没有说。

第一段里“苍白”这个形容词的六次重复，第二段里“铁兽”与“它那顺从的照管者”的对照，特别是那玫瑰色的纸上的玫瑰花环（象征少女的欢乐、爱情、幸福）与“苍白的脸颊”的对照，都是如实的，然而又是饱含了作者的深刻用意的。

作者所采取的第一人称叙述方式也使他能够夹叙夹议。偶然也有直接的议论：如说机器“由人奴仆似的服侍着”。但更多的时候则是通过对照和联想来透露作者的意见的。对照的例子除上面已举的以外，还应当一提的，是这一篇与它的姐妹篇《单身汉的天堂》所形成的大对照。这两篇是互相补充的，在本篇里也多次提到上篇里的事，特别是在本篇的结束处，叙述者感慨系之地说：

到了黑山峡那里，我停了下来，又一次想到了圣堂门。接着，箭也似地穿过山峡，独自对着莫测高深的大自然，高声喊道——啊！单身汉的天堂！啊！闺女的地狱！

正因为在上篇里写了英国伦敦法学学会里律师和法律学生们的舒适生活，才更衬托出下篇工厂里女工生活的凄惨。律师们过着单身汉生活，不是因为无钱娶妻，而是因为这样更舒适或更有利于个人事业，总之，这当中是有自私动机的；而女工们之所以年龄虽长而仍被称为“姑娘”，是因为，像老板所解释的：

……我们是不雇用结过婚的妇女的；她们总是流动得太厉害。我们只用牢靠的工人；每天做 12 个钟头活儿，除了礼拜天、感恩节和斋戒日，一年 365 天，天天这样做下去。这是我们的规矩。……

换言之,资本主义初期工业化的罪行之一是逼使穷苦的妇女不能结婚,不能有儿女,不能有温暖的家庭,而变成了“机器齿轮里的牙齿”。

叙述者的联想也是一种强有力的艺术手段。例如有关于机器上的刀锋朝外,直对女工们的一段:

不错,我暗自嘀咕一下,我现在看到了;是朝外的,每个姑娘前面的每一把剑都是这么笔挺地缚在那里,刀锋向外。如果我看书时没看错的话,从前那些给定了罪的重罪犯也是这般情况;罪犯从审判厅给带出去执行死刑的时候,前面是一个官儿,手里拿着刀,刀锋朝外,表示出他们那劫数难逃的死罪。这些个面色白潦潦的姑娘,也正是从这种空虚的、破布堆里的生活得了痨病,变得苍白,终于走上死路。

在那破布不断被锐利的刀锋割成棉絮,“空气里净是微小的有毒的尘末”的地方,参观者又看见:

这时候,有两个姑娘,放下了破布,各用一块磨石来来去去地磨着剑口。我听不惯这种霍霍刺耳的声音,不禁大打寒颤。

那两个磨刀的姑娘真正是自己的刽子手;她们正在磨着要杀自己的剑……

这里有联想——把美国 19 世纪中叶工厂里的女工所身受的残酷待遇同封建时期处决犯人的情况联系了起来——又有叙述者自己的感慨,这些结合在一起,加重了作者对于资本主义工业化所带来的灾害的谴责。

弥漫整个小说的则是那悲剧式的气氛。这正是麦尔维尔最擅长的地方。他用具体细节来构成一种情感的气候:极冷的天气,

极偏僻的地方,奇怪的人物(例如那个因为“多见不怪”而有着“奇异的、可说是天真的硬心肠”的少年),特别是那些脸色“因为劳累而发白,因为寒冷而发紫”的女工们,她们怎样对来访的生人毫无兴趣,他们在作工时又怎样一言不发,忍受着有毒的灰尘、湿热的空气、危险的刀锋等等的工作条件,怎样从美丽的少女变成额头缕缕皱纹的老处女……于是这闺女的地狱也就像噩梦似地压在冰冻的大地之上,而叙述者的匆促离开只是他个人的暂时解脱了。

四、安布罗斯·华尔斯： 《空中骑士》

这里是美国内战中的一个镜头。父子在战场相遇。父亲是南军的军官,拍马上山去观察北军的动静;儿子是北军的警戒哨兵,意识到如果让这位“空中骑士”活着回去,自己一方就要全军覆没。他做了他父亲在家时所教育他做的事:“尽你认为应该尽的责任。”他开了枪。

这个镜头集中而短促,然而作者却给了它足够的意义。他写父亲骑在马上,是“一个庄严而惹人注目的骑士塑像”,代表了即将为北军消灭的南方的“骑士时代”;而儿子是通过步枪的瞄准器里看到这景象的,又说明这是一场同“骑士时代”的讲规矩、讲礼节的比武截然不同的新的、现代性质的战争。

景物描写适应主题。父亲的形象是被儿子和其他人从下面看到的,以天空壮丽的云彩为背景,显得特别高大、突出,而他飘扬着长发骑马朝着峡谷凌空奔驰的一景,更是赋予他以一种古典的、浪漫的气氛。相形之下,联邦军官兵的言谈举止则是随便的、平凡的、无诗意的,然而他们是胜利者,因为他们代表了一个不可抗拒的新时代。

华尔斯是一个有才华的作家。他在1913年进入墨西哥失踪,是美国文学的损失。

五、亨利·詹姆斯： 《四次会见》

亨利·詹姆斯代表了一个特别流派，其特点简单说来是：

主要的题材：美国与欧洲的遇合。

技巧上的着重点：心理分析和小说本身的结构艺术。

风格特点：长句多，复句多，书卷气重。

这些特点在《四次会见》里都能找到。这是他的比较成功的早期作品。它的主题是通过这样一个故事来表达的：一个年轻的美国女教师好不容易积蓄了旅费，去到她梦魂萦绕的古欧洲，可是一上岸就被她的堂兄——一个在巴黎学画的美青年——把全部的钱骗走，使她只在法国土地上呆了 13 个小时便不得不上船回国，而后来她又承担起供养她那堂兄遗孀——一个冒牌的法国“伯爵夫人”——的任务，这样也就毁了她自己的一生。

技巧上，这四次会见安排得很见匠心：第一次在美国，二三两次在三年后的法国海港勒阿弗尔，第四次是又隔五年后的美国。

故事也就这样一次又一次地推进，形成一种有头有尾的发展，结构是谨严的，各部分是匀称而又自有重点的，而观点则是一致的——一切都是通过第一人称的叙述者的眼睛来看的。詹姆斯对于小说中如何处理好“观点”或“角度”，向来十分注意。这里他的处理是出色的。

至于风格，即使通过译文，读者也不难看出詹姆斯的细致、繁复和冗长。但是比较起后期作品来，还略微明快一点。

给予这作品以戏剧性、甚至悲剧感的是作者对卡罗琳·斯潘塞的心理剖析。她对于欧洲文化的认识限于其景物如画的一面，因此她也容易受到那些表面上有点欧洲气味的人的欺骗，如她那在巴黎学画的堂兄，又如那冒牌的“伯爵夫人”。另一方面，卡罗琳又是“清教主义之花”，有严峻的道德感和责任感，愿意作出牺牲，“不

顾一切地忍耐”，把那个完全不可忍受的“伯爵夫人”像十字架那样背在自己身上一生。

因此这里的主题还不只是年轻美国的“天真”与古老欧洲的“经验”的遇合，而还有去欧洲的美国人之间的差别，还有表面的欧洲和实际的欧洲之间的矛盾。这一类题材詹姆斯还要在以后的作品里进行更深更细致的挖掘，但是在《四次会见》这篇初期的短篇小说里已见端倪了。

问题在于詹姆斯本人是否认识真正的欧洲。这篇小说的第一人称的叙述者像是比卡罗琳高明，能够一眼识破“伯爵夫人”，像是寻到了一个优雅的、有文化的教养的欧洲——然而此中有多少真正的欧洲？

实际上这是一个主要凭古典名著来理解的欧洲，是美国某些高级知识分子观光所见的欧洲，只注意奇卉异木，而看不到真正丰富、活跃、在战斗或受难的欧洲，因此“我”即作者詹姆斯的挖掘未必挖对了地方，倒是他笔下的美国和美国人显得可信。

六、西奥多·德莱塞：

《老罗根姆和他的特丽萨》

这是德莱塞的一篇不常为人提起也不常在选本出现的小说，然而写得很是出色。故事发生在20世纪初年纽约市一个德国移民家里。德莱塞本人就是德国移民后代，深知德国小资产阶级家庭对孩子管教很严。但是孩子却要自由。这个故事里的女孩子便是这样。她由于反抗父亲的专制，几乎闹出一场悲剧。作者并且通过一个妓女自杀的情节，不仅给了家长以警告，也预示在资本主义制度下的美国都市里，一个女孩子很容易被迫走上那样的绝路。作者的同情是在年青一代那边——他笔下的少女是多么纯真、美丽而又生气勃勃！

作者不愧是现实主义的大师。这篇小说对于店铺、街道、家宅

的描写都很具体、细致，对于女孩子的心理也刻划入微，使我们宛如置身于那夏季深夜纽约马路的街灯下，把一切都看得真切。德莱塞不靠玩弄文学手法，而是靠仔细观察并如实写下人和物的具体细节，文章初看似乎平淡无奇，最后则是留下了坚实、有力、而且完全可信的好印象。

时间过了七八十年，美国同世界都经历了许多改变，这篇小说所写的题材却并未失去意义。美国仍然有两代人之间的隔膜，不过现在叫做“代沟”；仍然有青年流氓，不过现在叫做“少年犯罪”，而且情况严重得多了；其它妓院、警察、外国来的移民一应俱全，而且社会问题到达了爆炸性的程度。所失去的倒是德莱塞描写得那样出色的 19、20 世纪之交纽约夏夜的宁静——同后来的喧闹、紧张、污染加深、充满了夜总会和酒吧间的都市比起来，那宁静几乎带着牧歌情调。而且情况不限于美国。因此，这篇故事不仅有当时当地的真实性，而且至今还有一定的普遍意义。

七、薇拉·凯瑟：

《汤姆·奥特兰的故事》

一篇奇异的、扣人心弦的故事。虽然很长，却使人舍不得半途放下。情节的轮廓是：小镇赌场上两人初遇。从此互相关怀，结成了最深的友谊。后来去过牧牛生活，在几百里寂无一人的牧场上找一间小木屋安下了身。接着是方山的初探，发现了一整个早被遗忘的印第安部族的遗迹。然后两人中一个去了华盛顿，碰上了官僚主义的高墙。等到回来，发现古物被卖给了外国人，终于同最好的朋友决裂了。简单说，这是一个关于两个朋友遇合与决裂的故事。

这里有非常出色的自然景色描写，然而写的都是美国西南部的独特风光。画面大，色彩浓，光线强，是绚丽的油画，而不是英国式的淡雅的水彩画。人们也不是到这样的大自然里去寻求上帝，

而是寻求美洲在未遭白人侵入以前的历史。“悬岩城”也不是世外桃源,因为实际上这是一座鬼城——原住的印第安部族建造了那样美好的住屋,达到了那样高的文明水平,却被战争或病疫整个儿消灭了。而且出现在这样的大自然的画布上的,不是沉吟苦思的诗人文士,而是两个壮健、粗犷的放牧牛群的人,其中的一个在故事所展开的年月里,从一个少年成长为壮汉。

换言之,这一切都是美国的。就连使得这两个朋友决裂的本身也是一个美国问题。那个长兄似的罗迪把古物卖了,目的是为了拿这笔钱去帮助汤姆上大学。他认为汤姆也——

打算靠它们“获得利益”,就像他干的那样,而这到头来总免不了转化为金钱。世界上所有的东西都是这样的。

他的想法是典型的美国想法,他的办法也是典型的美国办法,在美国那样一个资本主义社会里原是无可厚非的。然而汤姆却另有一种想法:

就这个方山和它的居民来说,我从未往钱上考虑过。这些遗址是靠了奇迹才得以经历几个世纪保存下来,它们落到了你和我这两个穷放牧牛群人的身上,我们既粗野又无知,可是我满以为管好托管的东西,我们这点男子气概还是有的。

他所谈的男子气概里是包含了理想主义的,这也是在某些美国人身上可以发现的气质。对于汤姆来说,方山是一个理想,他要尽一切力量保持这个理想的完整,由于罗迪出卖古物的行动是对于这个理想的破坏,于是他同这位最好的朋友的决裂也就成为不可避免的了。

罗迪走后,汤姆感到一种恬静,也更深地体会到方山的瑰奇。“那蓝紫色的岩石,黄绿色的平顶矮松,一堆堆小房子,它们簇拥在

一起互相寻求支持,在它们当中矗立着一座风格雄浑的塔,挺拔、静穆、充满了勇气——在它们后面则是黑黝黝的洞窟,深处则是那道清澈的山泉。”他的勇气来自那里。还有他的快乐。在那个“天高气爽的蓝色的夏天”,这个放牧牛群的人读起维吉尔的拉丁文史诗来,感到了一种“难以解释”的幸福。

然而这是付出了严重代价的。方山上小木屋里秉烛夜读的一景写得如何动人!当一切过去之后,汤姆又为“自己的毫无心肝”而痛苦。而且:

我年纪越大,就越发明白那天晚上在方山上我干的是什么事了。每一个像我这样以怨报德的人,都必须为此付出代价。我对自己能否碰到好运是不太抱希望的。当我最缺乏思想准备时,我将被召去清理账务。

这样的认识表示这原来天真乐观的少年真正地成熟了。当他从方山下去回到人群中去的时候,他重新进入了一个存在着“许许多多烦恼”的真实世界。

八、舍伍德·安德森:

《我想要知道为什么》

安德森原是一个公司职员,有一天他感到办公室生活不能再忍受,径自走了出去,从此靠写文过活。他在短篇小说里也是名家,这篇是其代表作之一。

通过一个孩子的眼睛看成人世界,这也是别人用过的手法;安德森的特点在于:他写的是个典型的美国小市镇的孩子,还没有沾染上大城市的坏习气。他爱马,感到没有东西像马“那样漂亮,那样洁净,浑身是劲,老实可靠了”。他爱黑人,因为“他们对孩子比白人更讲公道”。这些也就是他的好坏标准。他所神往的是一个

开阔的、洁净的、有泥土和青草气味的世界，其中的人是诚实、有感情而又麻利能干的。他以为在一位驯马的教练身上看到了这样的人，因此一旦发现这位教练在他所亲手训练的“一道光”这匹勇敢、洁净、美丽的马赢得比赛胜利之后，居然跑到一个“气味难闻、讲话下流”的地方去同“既不好看也不值得接近”的坏女人鬼混，他的心灵也就受到了特别大的打击。这是他同社会罪恶的第一次接触，而这一来什么都变了。“在跑马场上，空气的味道不那么正了，闻起来也不那么香了。”实际上，原先这孩子的天真想法是同现实生活相差很远的；成人所关心的赛马是赌博，马只是赢钱的工具。

小说的写法有马克·吐温的明显影响——通篇是一个孩子讲的话，语言也是纯朴的口语体，然而某些叙述——例如“他们不愿自己的孩子受着赌徒们言谈的熏陶，整天想这类事，也许还会沉溺于这种勾当”——就超出孩子的水平，至于那些对马的品质所加的过多的形容词，也看得出这是作家故意要拿马作为一种“象征”，这就表明：美国短篇小说已经开始进入海明威的时代了。

九、凯瑟琳·安·波特：

《中午酒》

这篇在长度上已是中篇小说，然而写得紧凑，没有一处多余的笔墨。故事实际上只有三大场面：1、希尔顿出现在农庄。2、哈奇来捉人与被杀。3、汤普生夫妇向邻居们解释事件经过。其余的情节是为这三个场面服务的。这是一个结构妥贴的小说的很好的范本。

从技巧上讲，这位女作家有许多难及之处。试看她对于牛奶场上各种活儿是如何熟悉，写得又如何具体，然而写出来的却不是科学报告或新闻报道，而是紧密结合情节的文学写实。人们很可能以为美国有些作家是信笔所之，只凭想像办事的人，其实就是像波特这样的“闺阁作家”也是深入生活、熟悉生活的。这一点也可

从小说中的对话看得清楚。各个人物的谈吐都符合性格，特别是哈奇同汤普生对谈那一大段，更是传神之作，把哈奇其人之可憎和汤普生对他越来越大的反感都写得逼真、生动，引起了许多读者和批评家的注意，曾经有人问波特她这段对白是否真的从什么地方听来记下的。她的回答是：说不上具体在什么地方听谁说的，但她却是她从小在许多类似场合听过的类似谈话的一种综合。

这对话，正如这小说里的其它东西，都有独特的美国南方农村色彩。人们通过这样的文学作品，可以对那类地方的现实——而它是美国现实的一部分——加深了解。作家的意图，是要表达这样一个主题：在一个文明社会的表面的平静之下，存在着经常的、可怕的暴力，它可以毫无预兆地一下爆发出来。

这是作者本人的说明。由于这篇小说受到一致的称赞，公认为现代美国小说里的杰作之一，文学批评家们不时在讨论它，因此20年后，她自己也在一家季刊里写文^① 阐释它的内容。关于它的主题，她就是这样说的。她还进一步写道：

在我们的农村生活里，在夏天，我们被无数磨利了的锋刃包围着——小斧，大斧，犁铧，切肉刀，长猎刀，长剃刀——我们生活在上了子弹的枪和危险的利刃之间。

这样一种情况，未必是仅仅靠读报章杂志来了解美国的人所了解的。

关于人物，她说多数也以过去她自己所接触过的真人为根据。总起来说，这篇小说是关于“一种最痛苦的混乱，一种道德的与情感的混乱，而牵涉在内的每个人都以为他自己是在尽力做正直的事”。

这每个人也包括哈奇在内。“他是一个本性邪恶，爱好并实行

① 《中午酒的源流》，《雅鲁评论》1955年秋季号。

邪恶的人,对任何人——最后甚至对他自己——都不做一点好事。他的邪恶是最危险最不可救药的一种,由于他是在法律的范围內安全行事。……你如责问他,他可以不费力地立即替自己辩护,而且他的话并不错,除了一点,那就是它缺乏做人的道理。”

汤普生当然更以为自己是对的。“他的动机是非常复杂的,然而其中没有不正当的东西:有人帮了他,他也就要帮那个人。……他第一眼看见哈奇就恨他,还没有找到什么理由,就感到非把他打伤不可——是不是可以说这是因为汤普生本人是一个有道德的人,所以才能刚一见面就看出哈奇书上的邪恶,并决心要同他斗?那一带农村所有的人都承认……汤普生的行为是有正当理由的杀人,但杀人毕竟是杀人,并不因为理由正当就不是。他的邻居的态度就是这样。”

波特对于汤普生太太的分析更是精辟。“汤普生太太是在那个时间、那个地方、那种行为准则里造就出来的大量的妇女之一,她所受的训练要求她按规定好了的妇德去做人,以此为她一生的天职;这妇德是明摆着的,无可躲避的,需要作出牺牲的,又是使人头脑发麻的;为了它,她几乎已丢失了她那些合乎人性的品质,以及精神上的勇气和远见。她说了谎,这对她说来是不可饶恕的罪恶。……而说谎之后,她又没有勇气和足够的爱顶下去,使罪恶最后产生好的结果。换言之,她不能全心全意地说谎,不能准备接受一切后果,因此她也不能对丈夫说几句可能会拯救他们两人的身体和灵魂的话。”

对于那个读者同情所寄的希尔顿,她的解释却似乎是太短促、太笼统了:“希尔顿是个疯子,因此超越于善恶之上。他吃了他自己的亏,也吃了别人的亏。”

关于人物性格里的善与恶,她总的看法是:只在每人本性的品质高下这一点上,我们才能多少衡量出每人身上德行的程度,而品质是因人而异的。

至于她自己,写这篇小说是一种追求真实的旅程。从无数回

忆起来的人和物之中,她写出了发生在美国一个地区的典型故事,她的艺术只使它更加真实,因而更有深度更有回响。她感到这写作经验对她自己大有好处,因为:“这是一种精神上的启蒙,我感到温情,同时在我那自私的心里开始出现了对他人的爱。”

如此说来,这篇运用卓越的现实主义手法又带着“对他人的爱”写的作品就完全无懈可击?那也未必。举例说,汤普生自杀前的绝命书是否有点多余?如果确是必要,是否话说得多了一点?

十、厄纳斯特·海明威:

《弗朗西斯·麦康勃短促的快乐生活》

海明威是小说名家,在小说技巧上影响很大(英美之外,法国和西欧都有写海明威式小说的人),我们现在要谈的这一篇显示了他几乎全部的优点。

故事虽长而紧凑,没有一句多余的话,而且组织得很好,一开始就端出一个难堪的人生处境,发生了一件大大丢脸的事,三个人物都不知怎样去对付它,然后小说追叙早上麦康勃去打狮子时被吓得逃跑的事,接着是晚上夫妻吵架的情景,继之以第三天三人去打野牛的经过。那一天出发时威尔逊上车时坐在麦康勃的前面,心里嘀咕着:“但愿这家伙没打主意把我的后脑勺崩掉。”这里埋下了伏笔,然而被崩掉的却不是他。正当麦康勃有了转变——从那种常见的“50岁还是一个大孩子”的美国人变成了真正的“成人”,从一个见狮子就逃的懦夫变成一个在打野牛时感到异样的快乐的男子汉——正在此时,他却被老婆从后面一枪结束了他的生命。

海明威以善写对话著称,这里的对话更是出色。许多细致、曲折的心情都是靠对话传达出来的:麦康勃的惶惑不安,他老婆的阴阳怪气,威尔逊的不露感情的猎手口吻,都是如见其人——然而却未必如闻其声。原因一是作家写的是经过精简、修整的口语,凡不必要的东西都削掉了;二是作家让他的人物一律用不带感情的平

淡口吻说话,而且往往意在不言中,因此他们的语言都差不多。这篇里猎师是英国人,海明威也曾有意拿些英国人的特别词汇(如 bad form 之类)塞进他的口里,但是仍然同美国人讲的没有多少不同。因此有些批评家认为海明威的对话有一种风格上的公式。然而从 20 世纪 20 年代后期起,风靡英美小说界的却正是这种海明威式的对话。同过去那种太文气、太冗长的文学对话一比,海明威的简洁、明快的口语总是显得新鲜的。

更重要的是在表面的平板口吻之下还有海明威所关心的精神品质。在这篇小说里,他写出了美国大资产阶级人士的生活的空虚。麦康勃尽管有钱,周游全球,他的精神世界却极为窄狭:他只知道

摩托车——那是最早了——知道汽车,知道打野鸭,知道钓鱼……知道书里讲的性问题……知道牢牢抓住他的钱……

此外,他“真正知道的事情”就是“极少”了。而他的妻子那样的女人则是“世间最狠心的了;最最狠心,最最残酷,最最劫掠成性”。后来玛格丽特亲手开枪打死丈夫,更是证实了这一点。然而麦康勃这两口子还以“比较幸福的一对夫妻闻名”。在美国这个繁荣社会的富足家庭里,就有这样感情上的沙漠!

倒是那个白人猎师威尔逊是海明威喜欢的人。他也有缺点:对于非洲当地人,他有着白人的偏见;在男女关系上,他也是“来者不拒”。但是同麦康勃夫妇相比,他是一个诚实人,而且有他自己严格遵守的职业和道德标准。当麦康勃想叫当地人走进树丛去替他找受伤的狮子时,他说:当然可以这样做,只不过“那就有点害人了”。那么,不去找行不行?回答是:

“那可不成。”

“为什么?”

“一个，它肯定在受罪。再一个，别人可能会撞上它。”

这时，他这个专心打猎的人才真的看清楚了麦康勃的懦弱、自私的灵魂，“突然觉得像是在旅馆里开错了房门，看见了一个可耻的场面”。

但是等麦康勃真正有了转变的时候，他又对他热心起来，“开始喜欢他”了，可是那个残酷的女人的枪声响了。

于是在威尔逊的精神世界里，真正值得尊敬的——说来奇怪——只有那头“漂亮狮子”，只有那“有得可看”的野牛。你看作家是怎样细致地写这些动物的壮健和气概！它们是完全没有虚假的。它们也是真正勇敢的。

十一、威廉·福克纳：

《熊》

福克纳此篇有两种版本：一种较短，约一万多字；另一种长达九万字，已是中篇小说了，在艺术上很有特长，例如有一大段“意识流”式的叙述，其中有一句话跨越六页而无一个标点。

短的一版也有好处，故事完整，集中于孩子与大熊的遇合这一情节，而最关键的话则出自那个老印第安猎手之口。当孩子还只听见过熊的声音而没有同它正面碰上的时候，猎手告诉他：

“吓一跳，这个你避免不了。但是不应当吓坏了。林子里的东西哪个也不会伤害你，除非你把它逼得无路可走，或者让它嗅到你是给吓坏了。一只熊或是一只鹿，也会被一个胆小鬼吓一跳的，一个勇敢的人也会那样。”

这篇小说可以说是对人的勇敢这一品质的一种探讨。

怎样才算勇敢？不是说一点儿不怕。当孩子看那些猎狗如何

在熊的威力前畏缩的时候,当他有一天意识到熊在近旁注视自己,“觉得在他的口水里有一丝像黄铜的腥味”的时候,他也是害怕的;但是他没有退却,而是决心要同熊见面——要一个人深入森林去找它,而且不带枪去。用印第安猎手的话说就是:他虽被“吓了一跳”,但是没给“吓坏”。

于是就有了后来两次的遇见。第一次:

那熊在被点点阳光照破的朦胧之中望着他,他不动地坐在那木头上,也望着那熊。

然后那熊走动了。它不出声,也不匆忙。它穿过那块空白地,一刹那走进了那十分闪眼的阳光之下;它走到空白地那一边时又停了下来,扭转头从一只肩膀上看着他足足有他屏着气呼吸了三下的时间。

于是那熊走开了。它并没有走进树林或隐没有树丛里。它就是消灭了,回到了荒野……

我们看到了孩子与大熊的对峙,像无数美国小说里写的两个英雄的对峙一样。作家在这里强调了他所珍视的一个道德准则:勇敢,却又尊重值得尊重的对手。

第二次,孩子冒了很大的险。他带了一条小狗去,而这狗虽然“个头儿比耗子也大不了多少,可它的勇气却远远超过一个勇字而成为蛮悍了”。当孩子看这小狗一下猛冲到熊跟前,“不打算住手”地同熊搏斗的时候:

他一甩手扔开了枪,往前跑去;他赶上去抓住旋转得像风车、疯了似的小狗,他觉得他好像正站在耸立的熊的下边。

他闻得见那气味,很强烈,热烘烘,腥臭腥臭的。他伏着身子仰起头来看那只熊堵在他面前又高又大,气派活像暴雨,声色又像惊雷,很熟悉,很平和,甚至明确无误地并不陌生。

最后他记起来了；这就是他常梦见的那个样子。而后熊去了。他没看见它怎么走的。

像孩子后来听说的那样，他同陪伴着他的老印第安猎手当时都完全可以用枪把熊打死，然而他们不干。他们要比最大的勇气，比坚韧不拔，比道德品质。这一次，孩子不仅完全通过了考验，而且真正地成长了。

于是就有了他父亲对他说的那一番话。父亲先读了浪漫诗人济慈的《希腊古瓮行》。诗人似乎谈的是爱情，然而父亲解释说，“他谈的是真理。真理是不变的。真理只一个。它包括了触动人心的所有东西——荣誉呀，自豪呀，慈悲、公正、勇敢、爱情呀都在内。”

这就是美国——以至整个西方——某些家庭给予青少年的教育。整篇故事就是要点出这种教育的无比重要。作家有意把熊写得高大，写得有一种史诗里才有的英雄般的品质，于是在几次对峙之后，孩子了解到：

这里有一只老熊，凶暴而冷酷，它不止于要活下去，而且要保持它那种强烈的对自己享有独立自主的自豪，自豪到眼看独立自主受到威胁也不害怕，甚至也不惊慌；不，不止那样，它有时甚至像有意把自己的独立自主置于危险的境地，为的是品尝它们的滋味，为的是提醒自己苍劲的筋骨要保持灵活敏捷以保卫它们。

而最后，在那绿森森的林子里，站在几个种族的人和无数飞禽走兽的过去与今天交织在一起的土地上，孩子学到的是：谦卑和自豪。把谦卑放在自豪前面是有意义的，正如同孩子父亲的话里，把“慈悲、公正、爱情”同“自豪、勇敢”并提一样是有意义的。

我们可以不赞成作者的寓意，我们还可以指出：就是在美国，

就是在与故事中的父亲和孩子类似的阶层的人当中,他所珍视的道德标准也在消逝中;但是我们得承认:作者是深有所感的,而且并不简单化。他尽他的眼光所及,对那老印第安猎手身上的两股血统——红种人和黑种人的血统——也是表达了敬意的。因为他有足够的生活经验又曾经长远地沉思过,他这故事也是既实际又富于象征意义,而且他找到了足以传达这一切的散文风格。这是一种多层次的,复杂而又奇幻,有时几乎是“玄学式”的散文,对于不善于运用的人是一种负担;福克纳则驾驭了它,使它既能讲故事又能描绘故事后面的情感的、道德的气氛。深刻的主题与相应的艺术手法,历史感加现实意义,创新而又不仅仅追随时尚——这篇小说只是福克纳的许多作品之一,然而它也可以多少使我们理解:为什么人们称他为南方大作家和现代美国文学里的巨人。

十二、罗勃特·潘·华伦： 《春寒》

这是又一篇关于美国南方农村生活的故事,情节发生的时间是1905年,而说这个故事的时间是在1945年。作者曾经说明他写作的经过^①:原来他对他在南方的童年充满了怀念,想用一种抒情的笔调来写,因此首先写下了本文的第四段,在那里他沉思于时间的变化,然而写着写着,他的重点转移了,转到“对于人与人关系中的曲折和不公正的关心”中去了,于是出现了那个流浪汉,出现了约伯一家,出现了黛里打小约伯的情节,最后又出现了他父亲同流浪汉的对峙(多么像《中午酒》里的同样场面,只不过没有造成悲剧而已)。

故事里的孩子充满了对人世的好奇感,他要打赤脚去到处走

① 见华伦与克·勃鲁克斯合编的《小解小说》(1959版)中附在本篇后面的《〈春寒〉的回忆》一文。

动,他对父母也是充满了爱,然而他却很早就碰上了成人世界的痛苦和烦恼。流浪汉以及他那把“险恶的刀子”是一种威胁,而且虽说他暂时给赶走了,他还在路上游荡着。而且随时可以回来。孩子以为黑人妇女黛里是自己家里人,但是她对小约伯的一巴掌却把他打得清醒了,他第一次尝到了恨的滋味:

黛里倒回床上。“连生病都不行,”她对天花板说。“你病了,他们连躺都不让你躺。他们在你身上践踏。……”

孩子去找老约伯;除了他父母之外,他最爱这个老黑人了。约伯给他看的,是他替白人——也就是孩子的父母——多年劳动的创伤和他多年苦斗所积累起来的力量:

他的一双手很大,骨节突出,颜色发灰,手掌上全是茧子,看上去好像被铁锈分成一条条似的,铁锈还顺手指缝向上延伸,让人在手背上也可以看见。……“像我干了这么久的活,”他会说,“慈悲的上帝就会给你一双铁铸的手,没有任何东西可以伤害它。”

还有,就是黑人佃农们多少世纪同土地打交道得来的智慧:“这里的大地非常累了。它累了,不肯再生产了。……上帝说,大地,你尽了自己的力量了。你给他们玉米,你给他们土豆,而他们所想的只是要收获。大地,你可以休息一下了。”自私的、贪婪的白人,有的阔,有的穷,有的好一些,有的坏一些,但是对黑人差别不大,“来来去去,我也说不上”。对于老约伯,带刀的白人流浪汉算不了特别威胁,因为他从来就生活在威胁之中,他的整个种族几世纪来就生活在威胁之中。

让孩子看到、听到这一切,让这一切渗透到孩子的感觉里,使他对现实生活有比较清醒的认识——这样的作者显然不是对白人

种族主义歌功颂德的人。正相反,他是一个“带来不祥消息的人”。这原是华伦称呼那些对美国资本主义社会持批判态度的美国作家的字眼^①,用在他自己身上也是完全合适。他忠于这个伟大的传统。而且,像这类作家里有坚实成就的那些人一样,他还有卓越的艺术。这篇小说的人物写照是出色的,往往着墨无多,而刻画深刻。它的结构更是无懈可击,而结构在这里不仅指情节的安排,还包括情绪的对照——例如看大水的穷白人只想乘机捞一把的心情同约伯家里黛里对白人的深仇大恨,就是南方生活里的两段潜流。作者也没有完全放弃了他对于时间的沉思,在孩子的成长里有时间,在老约伯的力量和智慧里有时间,在最后一句话里——“但是这些年我一直在跟着他”——也有时间。时间感使得这篇小说有深度,也有诗意,而这也是无怪其然的——原来华伦是像哈代那样的又写诗又写小说的作家。

十三、詹姆斯·阿瑟·鲍德温： 《桑尼的布鲁士》

写美国黑人的小说是不少的,然而深刻如此篇者罕见。鲍德温让我们看到了一个黑人青年的真正的灵魂。这个青年是温柔的、文静的,但是他感到居住在哈莱姆区犹如陷在一个黑洞里,那里的一切色彩、一切生机都给几百年的白人统治压死了,终于愤愤地说:“这些垃圾箱的臭气我嗅够了!”就这样离开他那好心肠而不了解他的长兄而出走了。

他试着吸毒以求解脱,然而毒品只是另一个黑洞。他被捕入狱,身心都受伤了。然而他还是要挣扎,他要“看洞外当空的太阳,说什么也得爬出洞去”。出狱之后,他不再吸毒,“宁可一枪把自己打得脑袋开花,也决不再走这条老路了”。

^① 见其在《纽约图书评论》1975年3月20日1期所作文。

剩下来的，他的生活里便只有音乐了。他从小就爱弹钢琴，爱即兴伴奏，爱作曲。但是对于一个黑人青年，音乐也会带来灾难。这小说里最动人的一节是倒叙桑尼母亲对她大儿子说的一段往事。原来桑尼的父亲也有一个爱好音乐的弟弟，是个弹吉他的高手，然而在一个月夜里，当他肩上背着吉他，一路自得其乐地吹着口哨，蹦蹦跳跳地奔下一座小山，走到了公路上，他却碰上了一辆过路的汽车：

那汽车上是满满的一车白人，全都喝醉了酒。他们一看见你叔叔，就呜呜的一片怪叫，把车头对准了他直冲过来。……等到他拔起腿来要跑，已经来不及了，你爹说，他听见你叔叔惨叫一声，被汽车劈面轧过，他听见那只吉他的木壳啪的一声压碎了，琴弦砰的一声绷断了，他听见那帮白人哇哇大叫，而汽车还是只顾往前直开，仿佛一直开到今天。

老太太是静静地谈的，没有提高声音，然而大儿子却像小时候暮色苍茫中坐在大人膝头上听他们谈亲属的种种遭遇一样，“心头是一片黑暗”。而等母亲说：“我说这些，是因为你也有个弟弟。要知道当今还是那个世道啊。……你千万得拉着弟弟点儿，千万不能让他倒下去……”他的允诺也就不止是对他的母亲一个人——而是对千万个有同样遭遇的黑人母亲——所作的允诺了。

然而他并不了解弟弟的心情。桑尼搞的不是古典音乐，甚至不是路易斯·阿姆斯特朗那样受白人欢迎的黑人爵士乐，而是小酒店里临时凑成的小乐队即兴演奏的当代黑人音乐。这里的分别不只在音乐趣味。桑尼和他的同伴们不是把音乐作为消遣，而是把它作为性命攸关的大事来看的。他们演奏，是为了“没有法子排解——那胸中的风暴。……有时候为了要奏出来，你简直什么事都能豁出去干……”

于是为了了解弟弟，哥哥跟他去到那条又短又黑的小街上的

惟一一家夜总会。他发现在那里桑尼找到了同情、友谊、了解、爱。他听到了他们的演奏：

这支布鲁士并没有什么太新的题材。不过他和他那几位伙伴，都是冒了堕落、毁灭、疯狂以至死亡的危险，尽力创出新意，以便开辟新的途径，让我们能够听听。因为，我们如何受苦，如何欢乐，有时还能如何取得胜利，故事虽然都已经一点也不新鲜了，可是我们还是应当经常听听。此外我们再没有别的故事可说了，在这一片茫茫的黑暗中，那是我们惟一的一线光明了。

桑尼更深入音乐的大海，哥哥也更深入黑人的历史：

他的音乐里奏出了我们那长长的家世……凡事都应该回顾一下过去的历史，这样才可以由死而获得永生。我又看到了妈妈的面庞，我这辈子第一次想到，她走过的道路上那些铺路石子一定把她的脚擦得伤痕累累。我看见了叔叔遭遇的那月光满地的大路。听着听着，我还回想起了另外许多事，恍若又一一身临其境。

这音乐最后带来了新的现实感：

然而我也明白，这不过是一会儿功夫的事，那人间世界还在门外眈眈而视，像饿虎一般，苦难还如黑云压顶，简直比天还大。

当哥哥的黑人明白：他弟弟，他自己，整个黑人种族还有多少每天每刻的艰难困苦要去面对和战胜。这个清醒的结尾使得这篇富于感染力的故事多了一层深度。

十四、约翰·奇弗： 《贾丝蒂娜之死》

奇弗在这篇小说里的主题是：当代美国的混乱。主人公一上来就说：“人间的事真是变得越来越离奇，越来越跟我记得的和期望的不合辙。”作为具体例证的是他的妻子的老表姐贾丝蒂娜之死。80岁的老太太去世了，然而由于那个城市有“区域法”，连替她找一个葬身之地也得到处奔走，首先就得去碰当地的小小官僚机构的壁。好容易靠主人公的反抗和恫吓，才替死者赢得了下葬的权利，然而主人公的世界里依然充满了失望和幻灭感；如果有所不同，那只是贾丝蒂娜之死使这一切更尖锐化了。

这里面他个人的遭遇是一个因素。广告公司的老板是那种典型的美国老板：衣着入时，办事效率极高，对下属则当作机器来驱使，哪管他家里死人不死人，一不顺意则立即开除。而主人公干的工作又是成为发达的资本主义社会的特色的一类：广告。我们看他怎样为了生活而替一种补药写电视广告。看来他是一个原本颇有才华的人，然而他变换各种文体——从社交谈吐体到夹杂科学名词的另一种时髦文体——却只换来了老板的申斥：重写，否则滚蛋！文学在廉价出卖自己，已经不像文学了，而商业资本家还不满意，还要它更卑下地堕落。于是艺术家、作家、诗人都变成了小丑：

我虽然受到伤害，还不得不摆出一副感激涕零的样儿，我不得不撒谎，假笑，扮演一个与事实无关的蠢家伙，就像一出小歌剧里次要的亲王那副模样。……

他不能说出真心话来，因为那样他的妻儿就要遭殃。他只能在广告稿子里用“暗示”的方式进行一些小小的报复，于是那广告文体也就越来越夸张、华丽、言不由衷。在一定意义上，这也“暗示”了

文艺在那样一个社会里的处境。

然而不止这一点。还有更大的幻灭感在后面,那就是对于整个当代美国社会的幻灭感。广告公司、公司老板、公司里的工作都是美国现实的一部分,正同政客市长和他的区域法一样。对于这样的一个美国,一个老妇人的死亡——或任何人的死亡——都不是一件值得严肃对待的事情,而正像主人公所慨乎言之的,“不算理解死亡的人又怎能理解爱?”死亡无尊严,人生无爱,于是300年前从专制和饥荒的旧欧洲来到美洲新大陆的人们的理想暗淡了,他们的后代只看见眼前有——

一个半成品的文明世界,其中包括玻璃的高楼大厦啦,油井的支架啦,郊外居民区啦,还有废弃不用的电影院;我纳闷在这个最富裕、公正而人才济济的世界里——连清洁女工都在业余时间里练习弹奏肖邦的序曲——为什么个个竟然显得那么悲观失望似的。

一个曾经给许多人“幸福感,浪漫的家园的幸福感”的“我的国家,我热爱的祖国”,现在竟是充满了主人公在梦里所见的超级市场上的庸俗、猥琐、毫无理想气息的众人,而管理他们的又是那样一群“凶狠无比”,“冷酷无情,毫无爱、理性和正派的表情,那样的卑劣、粗野而怙恶不悛”的人皮野兽!……

一篇不过8000字的小说包含了这么多的内容,而且这一切又是通过细致、生动、有余音的文笔表达出来的——这就不能不令我们喜爱奇弗。他不仅是美国短篇小说里的一个大家,而且是用批判的眼光来看待美国社会的有心人。

(1979)

中国新诗中的现代主义

——一个回顾

中国新诗中有无现代主义？回答是：有过。大致上可分两个时期，即 30 年代之初和 40 年代中间。有几个诗人的活动贯穿两个时期，但其主要创作可以归属其中之一。

我们的任务不是替他们分期，而是从比较文学的角度，看看这两段时间内中国一些诗人的创作怎样受到西欧现代主义的影响，写出了什么样的作品，后来发生了什么变化，以及变化的原因。

一

现代主义在西欧突出地表现于诗歌，而中国则是一个诗歌传统深厚悠长的国家。这两者的遇合是世界文学史上的一件大事，其重要含义未必已全弄清。而问题的复杂性还在于，在现代主义诗歌兴起于西欧之时，中国刚刚发生了一场诗歌革命。1919 年左右，突然之间，中国的年轻诗人们摒绝了曾是那样光辉灿烂的旧诗传统，纷纷用白话文写起了以自由体为主的新诗。

然而旧诗的传统不是能够轻易推翻的。最早的新诗当中，除了语言学家刘复所作比较成功地运用口语以外，多数读来像是不甚高明的词的仿作。因此，当另一代诗人出现于文坛的时候，他们看到：除非他们愿意写淡而无味的类似散文诗那样的东西，他们得寻找新的模型，以及一整套新的美学。在此之前，人们谈的主要是用白话去表达一个平民时代的新题材。现在则人们发现创造社的郭沫若在学惠特曼，新月派的徐志摩等在学英国浪漫主义诗人，闻一多在用英语诗的格律约束新诗。然而当时已从西欧传来了别的

声音,别的美学观。不久,创造社里的年轻一代借用了法国象征派的主题和节奏:

我从 Café 中出来
身上添了
中酒的疲倦

——王独清:《我从 Café 中出来》

诗人不仅模仿了巴黎世纪末文人的姿态,而且公然在中文诗里用了一个法文字 Café! 他的同伴冯乃超则唱《生命的哀歌》,其中魏尔伦(Paul Verlaine)的影响是显然的。继起的两位诗人,李金发和戴望舒,也学象征派而写下了更好的诗。后者同创刊于 1932 年的上海刊物《现代》有联系,因此人称“现代派”。李金发的中文写得很别扭,文白掺杂,为人所病,但他的诗形式整齐,不乏佳句:

夕阳之火不能把时间之烦闷
化成灰烬

——《弃妇》

这无边的烦闷,这把时间、夕阳和灰烬联在一起的触目形象,是纯然波德莱尔式的。

当然,戴望舒的成就更大,他的名作《雨巷》至今传诵。这首诗表现了音乐的胜利;其响亮、曳长的韵律宛如魏尔伦的《秋之歌》,而其意境则是中国古典的,令人想起“丁香空结雨中愁”、“小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花”之类的名句。但是不久诗人却宣告:

诗人不能借重音乐,它应该去了音乐的成分。^①

① 《诗论零札》,《戴望舒诗集》,四川人民出版社,1981,第 161 页。

果然也出现了一种新风格；口语化，散文化，把原来严谨的韵律放松了：

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。……

——《我的记忆》

不再是歌唱的声音，而是絮谈的声音。这新风格产生了一连串好诗：《对于天的怀乡病》、《秋天的梦》、《村姑》、《秋蝇》、《乐园鸟》等等。诗人显得自由自在，在语言上也进行了各种试验，例如把古典成语放进现代氛围：

士为知己者用，
故承恩的灯，
遂做了恋的同谋人

——《灯》

或追求一种日本和歌式的效果：

木叶的红色，
木叶的黄色，
木叶的土灰色：
窗外的下午！

——《秋蝇》

或改造法国的哲学名言：

我思想，故我是蝴蝶……

万年后小花的轻呼，
透过无梦无醒的云雾，
来振撼我斑斓的彩翼。

——《我思想》

这是把笛卡儿(“我思故我在”——Descartes: Cogito ergo sum)同庄子(庄周梦蝴蝶)合而为一了。看着这些有新意的作品,我们不禁悬想:如果这位诗人沿着这条路继续探索下去,中国新诗又会出现什么局面?

然而,探索和试验停止了,而其原因除了诗人家庭生活上的波折——妻子离开了他——就是中国的现实:上海的白色恐怖,文艺上的围剿和反围剿,日本的武力侵略,以及终于到来的中国的全面抗战。诗人想要避免卷入而不可得。《现代》杂志上登出了苏汶等人标榜“第三种人”的文章,但是为这个杂志写作的戴望舒却在经历着缓慢然而明显的变化。《断指》一诗已见其端:

关于他“可笑可怜的恋爱”我可不知道,
我知道的只是他在一个工人家里被捕去;
随后是酷刑吧,随后是惨苦的牢狱吧,
随后是死刑吧,那等待着我们大家的死刑吧。

如果说在这里诗人还只是意识到有一个残酷的现实世界存在于诗的想像世界之外的话,那么不久他就对于这残酷有了亲身体验:

我用残损的手掌
摸索这广大的土地;
这一角已变成灰烬,

那一角只是血和泥……

——《我用残损的手掌》(1942)

中日战争爆发了。诗人离开上海，去到香港。接着太平洋战争爆发，香港被日军占领，诗人也被投入牢狱，上引这首诗就是他遭受“残损”的见证。然而诗并不以哀叹告终：

无形的手掌掠过无限的江山，
手指沾了血和灰，手掌沾了阴暗，
只有那辽远的一角依然完整，
温暖，明朗，坚固而蓬勃生春。
在那上面，我用残损的手掌轻抚，
像恋人的柔发，婴孩手中乳。
我把全部的力量运在手掌，
贴在上面，寄与爱和一切希望，
因为只有那里是太阳，是春，
将驱逐阴暗，带来苏生，
因为只有那里我们不像牲口一样活，
蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！

几位有眼光的同行诗人赞赏这首诗。艾青说：“诗人在《我用残损的手掌》里，写自己用手抚摸祖国的地图，用高度压缩的词句，概括地描述了祖国的广大的陷落了土地，句句都充满了哀痛；到后来笔锋一转，对解放区（我想他指的是延安）寄予极深的爱。”^①卞之琳说：这首诗“应算是戴望舒生平各时期所写的十来首最好的诗篇之一，即使单从艺术上看也是如此”^②。

① 艾青：《望舒的诗》，《戴望舒诗集》，四川人民出版社，1981，第7页。

② 卞之琳：《序》，同上书，第8页。

有意思的是，艾青和卞之琳经历了同样的虽然程度不同的变化。艾青是一个至今仍在活跃的诗人，几个月前他的诗集《归来的歌》获得了全国作协的一等奖。人们容易忘记这位最初学绘画的诗人原是维尔哈仑(Émile Verhaeren)和阿皮里内尔(G. Apollinaire)的爱好者。他写过一首纪念后者的诗：

我从你采色的欧罗巴
带回了一支芦笛，
同着它，
我曾在大西洋边
像在自己家里般走着，
如今
你的诗集“Alcool”是在上海的巡捕房里，
我是“犯了罪”的，
在这里
芦笛也是禁物。

——《芦笛——纪念故诗人阿波里内尔》

阿波里内尔曾经写过两行名句。艾青把它们译成了中文，作为他自己诗篇前面的引句：

当年我有一支芦笛，
拿法国大元帅的节杖我也不换。

多么有气概的宣言，道出了诗歌艺术是何等的灿烂和自负！然而这位超现实主义的先驱者死于第一次世界大战的法国战场，而他的倾慕者艾青发现在西方帝国主义和国民党联合统治的上海，诗人根本没有人身安全，更谈不上保持他的艺术的纯洁和独立性了。艾青的觉醒比戴望舒早，后来的发展也不同，然而他们两个人都经

历了同样性质的变化：从法国象征主义、超现实主义回到了中国现实，而在这过程里他们的芦笛改了调子，吹出了不同的声音。

卞之琳也是珍惜他的芦笛的，而且细心倾听来自西欧的几乎全部有新意的芦笛声：波德莱尔、魏尔伦、艾略特、叶芝、里尔克、瓦雷里、奥登、阿拉贡、布莱西特。这名单，连同名字的次序，是他自己开列了来说明他在各个时期所受到的影响的。^①可以说，几乎所有西欧现代主义的大诗人全在里面了。但是卞之琳又是一个深受中国古典诗熏陶的人，他自己就说他的诗里“出现过晚唐南宋诗词的末世之音，同时也有点近于西方‘世纪末’诗歌的情调”^②。这是指的他的“前期诗的一个阶段”。后来，他更多地从英国现代诗吸收，痕迹也是清楚可寻的。试比较：

伸向黄昏的道路像一段灰心

——卞之琳：《归》

街道连着街道，像一场冗长的辩论

怀有阴险的用意

要把你引向一个巨大的问题……

——艾略特：《普鲁弗洛克的情歌》

只不过中国诗人写得更简练，更紧凑，而这是传统的绝句律诗多年熏陶的结果。30年代中期，20几岁的卞之琳达到了他诗艺上的高峰。他写了非常现代主义化的诗篇，题名《距离的组织》，其末行是：

友人带来了雪意和五点钟。

① 参见卞之琳：《雕虫纪历》，增订版，香港三联书店，1982，第20页。

② 同上，第19页。

对于这迅捷的串联手法,不少人觉得难懂。诗人不得不加注说明用意,结果一首不过十行的短诗一共加了七个注,可谓现代世界上自注比例最大的诗篇了!其实诗人也可以不用注而写出好诗,例如《断章》:

你站在桥上看风景,
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子,
你装饰了别人的梦。

而这时期的最好作品,无疑是《尺八》:

像候鸟衔来了异方的种子,
三桅船载来了一支尺八,
从夕阳里,从海西头。
长安丸载来的海西客
夜半听楼下醉汉的尺八。
想一个孤馆寄居的番客
听了雁声,动了乡愁,
得了慰藉于邻家的尺八,
次朝在长安市的繁华里
独访取一支凄凉的竹管……
(为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香?)
归去也。归去也。归去也——
像候鸟衔来异方的种子,
三桅船载来了一支尺八,
尺八乃成了三岛的花草

(为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香?)
归去也。归去也。归去也——
海西人想带回失去的悲哀吗?

(1935年6月19日)

“尺八”是中国的竹管乐器,7世纪传入了日本,诗人在京都屡次听见有人在吹奏它,“动了乡愁”,然而这乡愁之中,有他自己所说的“对祖国式微的哀愁”。^① 中国的现代诗人,不管怎样醉心于艺术的完美——而在讲究艺术方面,卞之琳的精细和严格是少有的——对于自己民族、国家的处境都是感触很深的。这一点,在西欧北美的现代主义诗人里似乎是少见的。另一方面,这首诗又揭示了中国现代主义诗歌的另一共同特点,即中国古典诗歌传统仍然强大有力。诗人采用了西洋的自由体和一行三或四顿的英国式格律,然而诗的支柱却在三个复句,特别是那用纯粹的旧文体、旧词句写出的一行:

归去也。归去也。归去也——

复句本身之中有复句:三声呼叫,哀怨而又毅然决然,其响亮的长音和中世纪的余韵表达了这一乐器的特点和诗人听它时的心情,诗和音乐、形式和内容在这里达到了完美的统一。

这也就是说,诗人已在变化当中。等到抗日战争来临,诗人到了戴望舒神往而未能到达的地方:延安。时间是1938年,全中国都处在与侵略者决斗的高昂情绪之中。诗人写了《慰劳信集》。这是一本似乎还未得到足够重视的诗集。它不仅写下了活跃于华北前线的八路军战士、游击队员、老年农民、妇女、儿童的神态——中

^① 卞之琳:《雕虫纪历》,增订版,香港,1982,第6页。

国人民从来没有这样扬眉吐气,这样的聪明、能干,每一首小诗都是一个生动的人物侧影;它还表明:西欧式的现代手法在一个敏感的中国诗人手里是可以用来传达滋生于中国现实的大的情感的。例如《(论持久战)的作者》:

手在你用处真是无限。
如何摆星罗棋布的战局?
如何犬牙交错了拉锯?
包围反包围如何打眼?

下围棋的能手笔下生花,
不,植根在每一个人心
三阶段:后退,相持,反攻——
你是顺从了,主宰了辩证法。

如今手也到了新阶段,
拿起锄头来捣翻棘刺,
号召了,你自己也实行生产,
最难记你那“打出去”的手势
常用以指挥感情的洪流
协入一种必然的大节奏。

(1938年11月20日)

这是写给毛泽东的“慰劳信”:亲切,虚实结合,充满了欣赏和佩服的感情,然而完全不同于后来出现的千万首颂歌。诗人在这位领导空前规模的人民战争的伟人之前并不感到胆怯和自卑,他用“你”字表达了真正的同志爱;他把当时正在进行的大事写进这首小诗,然而选择了他自己的形象:手,手所下的围棋,所写的文章,所用的锄头,最后是“打出去”的手势,这些正是能体现主人公的为

人和思想的形象。而诗的形式则是完全属于西欧的：一首格律整齐、一个韵脚也不出错的十四行！

几乎在同一时间，一个青年英国诗人也在用十四行体写他在中国战场的感受，那就是奥登(W. H. Auden)。这些十四行诗出现在他与伊修伍德合著的《战场行》(1939)一书中。后来卞之琳译了其中若干首。他显然是带着喜爱和欣赏去译的，然而这是一个诗人对另一个诗人的欣赏，没有屈就，也没有高攀，而带着自信，因为这位中国诗人刚刚完成了一件困难的工作：用那严谨的西欧诗体写出中国战场上的“感情的洪流”。

二

而此后是长长的空白。卞之琳从延安到了昆明，停止写诗 11 年。但是诗并没有完全失去他；他在西南联合大学讲诗，译诗，而且正好看到另一个现代主义诗歌潮流在那所大学兴起。

中国历史上有过几次学者们为了不屈于入侵的异族而大规模从北方迁移到南方的例子。1938 年，最有名的三所北方大学的师生经过长沙、南岳、蒙自到了中国西南角的昆明，生活困苦，然而精神并不颓丧，不减智识和艺术上探索的劲头。师生中多的是诗人、作家，其中有闻一多、朱自清、沈从方、冯至、李广田、学生诗人穆旦、杜运燮、郑敏等等。钱钟书在那里教过文艺复兴和 20 世纪文学，还有英国人燕卜苏(William Empson)开了一门颇有影响的《当代英国诗》课程。

现代主义并不风靡联大，但它有一种新锐的势头，而且这一次，在法国象征主义派和英美现代诗派之外，出现了德语诗人里尔克(R. M. Rilke)的影响。

这影响见于冯至。冯至早就以《北游》(1928)等诗见称，鲁迅

曾誉之为“中国最为杰出的抒情诗人”。^① 后来他几乎消失了，原来他埋头在海德尔堡大学研究德国文学。等到他在 1940 年左右出现在昆明联大的时候，他的诗歌趣味有了改变。1941 年，他重新写诗，一年之内写了 27 首十四行诗，例如《从一片泛滥无形的水里》：

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗，

它把住些把不住的事体，
让远方的光、远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向远方的心意，
都保留一些在这面旗上。
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思想？
但愿这些诗像一面风旗
把住一些把不住的事体。

这里有沉思，有追求，有对于艺术抽象的探索，而出之以一种过去中国诗里少见的形象：用椭圆的瓶子给泛滥无形的水以“定形”，又依靠风旗来“把住一些把不住的事体”。但是诗里有足够的实在东西——秋风、远方的光、黑夜和草木的荣谢等等——和那略带忧郁

^① 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集》序，《全集》第 6 卷，第 243 页。

然而动听的韵律来稳住读者,使他愿意随着诗人进一步探索,这样就使得诗本身经得住多次阅读,同时,人们也听到了里尔克《杜伊诺哀歌》的回响,特别是来自第九章的:

……因此
纯粹是无法说出的事情……
漫游人从山坡上带回山谷的
不是一把无法说出的土,而是
抓到了一个词,纯净的词,那黄蓝色的龙胆花……

两首诗都关注“把不住的事体”或“无法说出的事情”,也就是说想表达那些从未表达过的东西;冯至的“取水人”和里尔克的“漫游人”都起着同一作用,即替诗人们自己说话;两人都寄望于艺术:冯至的“这些诗”和里尔克的一个“纯净的词”都指的是文艺创造;而在这一切之上,还有同样的既普通又含有哲理的形象,同样的沉思气氛。

冯至的十四行诗里还有另一类现代主义色彩明显的作品,例如《我们听着狂风里的暴雨》:

我们听着狂风里的暴雨,
我们在灯光下这样孤单,
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也有了千里万里的距离:
铜炉在向往深山的矿苗
瓷壶在向往江边的陶泥,
它们都像风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

人的孤独感，无助感，文明复归原始的向往，都通过恰当的形象传达出来了，而且诗经历了一个变化：开始的紧迫情势在后来得到了暂时的和缓。

可是它又不同于相似题材的西欧现代诗。它的形象多数是西方罕见的一类：茅屋，铜炉，瓷壶；它的孤独感也不是无边无际、叫人无法承受的一类，因为毕竟还有“我们”两人，还有彼此的爱和依靠。如果我们细看一下，我们还会发现这里是诗中有诗，有写“茅屋为秋风所破”的杜甫的某些遗留，也有千百首写夜思的中国古典诗篇的某些类似情调。这后者可以用两首作于清末——另一个危机时刻——的律诗为例：

千声檐铁百淋铃，雨横狂风暂一停。
百望鸡鸣天下白，又惊鹅击海东青。
沉阴瞢瞢何多日，残月晖晖尚几星。
斗空苍茫吾独立，万家酣梦几人醒。

——黄遵宪：《夜起》

苦月霜枯微有阴，灯寒欲雪夜钟深。
此时危坐管宁榻，抱膝乃为梁父吟。
斗酒纵横天下事，名山风雨百年心。
摊书兀兀了无睡，听起五更孤角沉。

冯至未必读过上引两诗，但是他的最隐秘的耳朵里有这些和其他类似的中国古典诗的不断回响，不仅给他以某些场景、情调的暗示，而且使他对于诗的形式也有一种特殊的预定目标。他同卞之琳为什么选择了西洋的十四行体？难道不是因为在十四行体同中国的传统律诗之间有着相当多的结构和用意上的相似处？甚至律诗中间的对仗也保存在冯至的现代诗里：

狂风把一切都吹入高空，
暴雨把一切又淋入泥土，

冥冥之中，冯至是把十四行诗当作律诗在写！

当然，两者之间，差别又是巨大的。主要差别在于：黄遵宪、谭嗣同和他们的前辈杜甫在深夜忧国忧时，而冯至则关心人在一个有敌意的宇宙里的处境。前者抒写政治感，是属于公众的诗；后者吐露内心感，是属于个人的诗。但是冯至的吐露还不是来自内心最深处，比起里尔克在《杜伊诺哀歌》里所写的固执的、上天下地无所不往的精神上的追求，他显得温柔敦厚得多。这也就说明里尔克的影响毕竟属于外表，而中国古典诗则是深入骨子的。

他的孤独感也是不持久的。在十四行集内部，就有别样的甚至相反的感情。当他写梵·高的画给他的印象的时候，他注意到这位下笔似有火焰的画家也画着监狱小院子里削着土豆的不幸的穷苦人们，“像永不消溶的冰块”，从而问道：

这中间你画了吊桥，
画了轻盈的船：你可要
把些不幸者迎接过来？

——十四行之十四：《画家梵·高》

声音轻微而意思深厚；诗人是在表达一种希望：让艺术同不幸的人们连接起来！而当一种紧急状况终于使各方面的人聚集起来的时候，他受到了鼓舞：

和暖的阳光内
我们来到郊外，
像不同的河水
融成一片大海。……

——十四行之七：《我们来到郊外》

诗句的短促有力——一个新调子——使我们听到跑空袭警报的人们的脚步声，日本军国主义者的进攻使中国人民团结起来了。最后，诗人提出了警告：不要一等危险过去就又出现分歧！同戴望舒、艾青、卞之琳一样，他也从一个抒写个人情感的诗人变成了一个焦虑民族命运的诗人。他不幸而言中，抗日战争一胜利就发生了国民党军人杀害西南联大学生的“一二·一”惨案。这样的中国现实使得冯至放下了诗笔。以后他还要拿起诗笔，但却再也不写十四行诗了。

从西南联大还涌现出来一批学生诗人，其中颇有几个现代派：用奥登式的口吻写滇缅公路上见闻的杜运燮，写里尔克式哲理诗的女诗人郑敏，而把现代主义更加推进一步的则数穆旦。他缺乏他的师辈冯至和卞之琳所有的整齐、雅致的形式感，但是他写出了一种以前中国诗里少见的受折磨的心情：

我知道
一个更紧的死亡追在后头，
因为我听见了洪水，随着巨风，
从远而近，在我们的心里拍打，

吞蚀着古旧的血液和骨肉。

.....

在一瞬间

我看见了遍野白骨

旋动

——《从空虚到充实》

几乎强烈得像艾略特所推重的英国 17 世纪剧作家如韦勃斯特。

伴随着对死亡的关注,还有对暴力的凝思:

勃朗宁,毛瑟,三号手提式,
或是爆进入肉去的左轮,
它们能给我绝望后的快乐,
对着漆黑的枪口,你就会看见
从历史的扭转的弹道里,
我是得到了二次的诞生。

——《五月》

这就一下子进入了充满恐怖行动的 20 世纪。这里的形象完全是属于现代世界的。然而这一切并不来自书本。年轻的诗人曾经在离开北平的美丽校园之后,度过一段颠沛流亡的生活,他跟着一部分联大师生从长沙一直步行到昆明,在几千公里的跋涉里他看到了由农村和小城镇所组成的真实的内地中国。他又参加了中国军队在缅甸同日本侵略军的作战,在随后向印度丛林的大撤退里几乎丧了命。他同死亡和暴力打过照面,所以才写得这样沉痛而无所畏惧。

因此,他所写的情诗也异乎寻常:

你的眼睛看见这一场火灾,

却看不见我，虽然我为你点燃，
唉，那烧着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

——《诗八首》之一

静静地，我们拥抱着
用言语所能照明的世界里，
而那未形成的黑暗是可怕的，
那可能的和不可能的使我们沉迷。

——《诗八首》之四

读着这些奇异的然而十分耐读的诗行，再想一想中国古典诗人或者新月派里的徐志摩等人是怎样咏唱爱情的，我们就会看出西欧的现代主义已经在中国造成多大的影响。

同他的师辈冯至、卞之琳相比，穆旦对于中国旧诗传统是取之最少的。他用的词、形象、句法都明显欧化：“死的子宫”，“观念的丛林”，“我缢死了我错误的童年”，“我从我心的旷野里呼喊”，“你给我们丰富，和丰富的痛苦”，“水流山石间沉淀下你我”，等等。当穆旦偶然运用传统的词句、韵律的时候，他是有意拿两种意境来加以对照，既强调了现代社会的复杂和紧张，也嘲笑了旧的文学公式的无济于事：

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那樣的朦朧，
在火炬的行列叫喊過去以後，

谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

——《五月》

这最后的两行是多么像奥登的早期诗呵！那概括化的“谋害者”，那城市里的工业性比喻，那带着嘲讽口气的政治笔触！但这不是没有出息的模仿。生在西欧文学传统里的奥登没有这样古老的回响，他对现代社会的态度也没有我们的作者那样认真——换言之，穆旦有他独特的深度。

穆旦的现代主义色彩是鲜明的，但是这是一种同现实——战争、流亡、通货膨胀等等——密切联系的现代主义。他的师辈需要经过一段曲折才到达的境界，穆旦和他的同代人如杜运燮是一直就在其中。在穆旦写诗的全部过程里，他都尖锐地意识到现实世界里的矛盾、冲突。然而他不是没有发展，这发展见于两个方面：情绪上的深化，从愤怒、自我折磨进到苦思、自我剖析，使他的诗显得沉重；诗歌语言上的逐渐净化，从初期的复杂——“丰富和丰富的痛苦”——进到能用言语“照明世界”，使他成为中国新诗里最少成语、套话的新颖的风格家。这两者的结合产生了像《裂纹》、《五月》、《先导》、《诗八首》等出色作品。

然而他没有能够把这类现代主义的诗一直写下去。抗日战争胜利之后内战再起，使他感到刚到30岁就已落“在毁灭的火焰之中”。^①于是他逐渐少写以至终于不写了。他的诗友们也星散了，而他的读者们——在任何时期也是人数不多的——也转向了别种

① 引自《30岁诞辰有感》。

样式的诗歌。

就这样,现代主义的第二个浪潮消退了,尽管后来在北平和上海,还有一点余波。而同时,中国诗歌的主流还在澎湃向前。这个主流就是艾青等人在放弃了象征主义之后所帮助形成的,现在在解放区和重庆、桂林等地以更大的声势滚腾着。就在穆旦等人所在的西南联大,也有人听到了这远方浪潮的声音。这个人就是昔日新月派的主要诗人闻一多。他称解放区诗人田间为“时代的鼓手”,并且这样分析他的特点:

这里没有弦外之音,没有绕梁三日的余韵,没有半音,没有玩任何花头,只是一句句朴质、干脆、真诚的话,简短而坚实的句子,就是一声声的鼓点,单调,但是响亮而沉重,打入你耳中,打在你心上。……

它只是一片沉着的鼓声,鼓舞你爱,鼓动你恨,鼓动你活着,用最高限度的热与力活着,在这大地上。^①

这里不仅歌颂了新的,也批评了旧的,即那些有“弦外之音”、“余韵”、“半音”或玩了“花头”的诗。这当中是否也包括他身边联大诗人们的现代主义诗?我们所知道的,只是闻一多也把穆旦等人的作品多首收进了他的《现代诗抄》。这时候,闻一多自己已不写诗,但是仍然十分关心他身旁青年诗人的成长,对于有新意的诗作他是衷心鼓励的。然而他自己的文学观又不容置疑:他始终主张——而且曾经出色地实践——中国新诗要抒写对民族和人民的关切。现在,他又在讲演和文章里高度赞扬了生根于中国大地的诗,认为只有在那里中国人才能“用最高限度的热与力活着”。话是指着群众性的战斗诗说的,然而未必同现代主义的诗毫无关联。西欧的现代主义诗歌给中国的诗创作带来了新风格新音乐,但并

① 闻一多:《时代的鼓手》,《全集》,丁,第235—238页。

不能为所欲为,因为它面对的是处在战争与革命的环境里的中国诗人,他们对未来的公正社会有憧憬,而在他们背后则是世界文学里一个历史悠长、最有韧力的古典诗歌传统。这里并不出现先进诗歌降临落后地区的局面,思想上如此,艺术上也如此。除了大城市节奏、工业性比喻和心理学上的新奇理论之外,西方现代诗里几乎没有任何真正能叫有修养的中国诗人感到吃惊的东西;他们一回顾中国传统诗歌,总觉得许多西方新东西是似曾相识。这足以说明为什么中国诗人能够那样快那样容易地接受现代主义的风格技巧,这也说明了为什么他们能够有所取舍,能够驾驭和改造外来成分,而最终则是他们的中国品质占了上风。戴望舒、艾青、卞之琳、冯至、穆旦——他们一个一个地经历了这样的变化,而在变化的过程里写下了他们最能持久的诗。

莎士比亚在中国的时辰

莎士比亚同中国的遇合是一件世界文化史上的头等大事：来者是西欧诗剧传统的最辉煌的代表者，而中国是一个有多种其它形式的戏剧的古老文化之邦，这两者的碰面应该触发重大的反响。然而事实不是这样，至少最初不是这样。

接触之初

1856年，上海墨海书院印行了英国传教士慕维廉所译的《大英国志》一书，作者英国人托马斯·米尔纳，书里有这样一段话：

当以利沙伯时，所著诗文，美善俱尽，至今无以过之也，儒林中如锡的尼、斯本色、拉勒、舌克斯毕、倍根、呼格等，皆知名士。^①

舌克斯毕即是莎士比亚。根据现能查到的材料，这是这位戏剧大家的名字第一次在汉文印刷品里的出现。这本《大英国志》不是畅销书，读者有限，其中又有几人能从这个简略的“儒林名士”单子注意到“舌克斯毕”其人呢？这位戏剧大家就是这样无声无臭地投到了中国大地之上。

20多年之后，莎士比亚的名字才在另一本传教士所写的书上

① 转引自戈宝权：《莎士比亚作品在中国》，《莎士比亚研究》创刊号，浙江人民出版社，1983，第332页。

出现,这就是 1882 年北通州公理会印行的美国牧师谢卫楼所著的《万国通鉴》,其中提到“英国骚客沙斯皮耳者,善作戏文,哀乐罔不尽致,自侯美尔之后,无人几及也。”^① 侯美尔即我们今天通译为荷马的古希腊的史诗作者。

更多的传教士来华,一批又一批的中国少年去到英美等国留学,加上世纪之交的中国维新运动引起了对西方国家的求知欲,使得更多的外国概况、历史、地理、名人传略之类的书在上海等地出版,关于外国剧坛文坛的见闻也有所传入。莎士比亚的名字也更多地出现了,这才引起了中国的士大夫对他的注意。

然而一开始,注意的中心不是他的剧本,而是他的剧本情节所构成的故事。这主要是由于首先译成中文的是玛丽和查理士·兰姆所著的《莎士比亚剧本故事》。这书有几个译本,最好的是 1904 年上海商务印书馆出版的一种,名为《英国诗人吟边燕语》,译者是林纾和魏易。林纾不懂英语或任何其它外语,然而由于他是一个才思敏捷的文章家,写一手典雅的古文,靠了口译者的合作,居然译了外国文学名著达 180 种,而且种种可读。这样的译文赢得了大量的知识分子读者。许多人是通过这个译本首先接触到莎士比亚的艺术的,而且长远保持了深刻印象。例如 20 年之后,诗人、历史家郭沫若回忆他初读此书的情景,写道:

林琴南译的小说在当时是很流行的,那也是我所嗜好的一种读物。……Lamb 的“*Tales from Shakespeare*”(兰姆的《莎士比亚故事集》),林琴南译为《英国诗人吟边燕语》,也使我感受着无上的兴趣。它无形之间给了我很大的影响。后来我虽也读过“*Tempest*”(《暴风雨》)、“*Hamlet*”(《哈姆雷特》)、“*Romeo and Juliet*”(《罗密欧与朱丽叶》)等莎氏的原作,但总

① 转引自戈宝权同文,第 333 页。

觉得没有小时所读的那种童话式的译述更来得亲切了。^①

在一个相当长的时期内,中国学生谈莎士比亚,实际上是谈兰姆姊弟的书或林纾的译本;而这个译本之所以流行,除了林纾的译笔之外,还因为译者对于莎士比亚有极高的评价。他写道:“莎氏之诗,直抗吾国之杜甫;乃立义遣词,往往托象于神怪。”^② 这神怪一点未必是的论,但是杜甫是中国全部诗史上最伟大的两位诗人之一,以之与莎士比亚并论,是给予莎翁最高的赞语了。

然而这个比较并不完全合适。杜甫是诗人,莎士比亚则主要是剧作家。可能是由于在中国古典文学传统之内,剧本和小说没有诗那样的崇高地位,所以在推崇一位文坛人物的时候,也往往是首先抬出他的诗来。莎士比亚的剧本是用韵文写的,因此说“莎氏之诗”也未可厚非,只不过忽视了他的无比灿烂的戏剧天才罢了。

翻译:从片断到整剧

等到 1910 年左右人们开始翻译莎士比亚原剧的时候,他们也只挑某些剧本中的个别场景来译成古诗或弹词,如邓以蛰的《若邈久哀新弹词》,即《罗密欧与朱丽叶》片断。这些译作是文人的一时兴会,可诵,然而不可演——也无人想到会演。

这局面由于随五四新文化运动俱来的白话文写作而改变了。有了白话文,才能有话剧。既译话剧,也就有人力图译出整剧,以见全貌。

第一个做出成绩的田汉。他在 1921 年译出《哈姆雷特》,1924 年又出版了《罗密欧与朱丽叶》。田汉是一位有为的新戏剧家,文才、诗才都高,后来又积累了舞台导演的丰富经验。他译的莎剧在

① 郭沫若:《我的童年》,《沫若文集》,人民文学出版社,1958,第6卷,第114页。

② 林纾:《吟边燕语》序。

完整性和语言媒介的选择上都比前人大大提高一步,然而一位莎学者仍然认为:

他的《哈姆雷特》译本可读性较高,但不幸的是,仍然不能用来上演。他仍然只是想着一小群读者,而不是别的。这个译本也许对一个中国大学生有点帮助。但作为上演的本子则是很不济事的。^①

田汉也许是错过了机会。但在他以后出现的莎剧译者中,例如译得较多的梁实秋,仍然不是着眼于舞台演出,而是致力于用白话文比较完整、准确地译出剧本,以供知识分子阅读。而即使是只为阅读而译,由于莎士比亚包罗之广,文字之灵活多变,在缺乏莎学研究传统和参考资料的中国也是困难重重。然而莎士比亚又有异常的吸引力,众多的才智之士投入了进来,连抗日战争的艰苦岁月里,也出现一些译本,译者有朱生豪、曹未风、曹禺、柳无忌、杨晦、孙大雨等人,其中朱生豪的成就最为突出。

朱生豪(1911—1944)就学于浙江之江大学,毕业后在上海一家书店做职员,1935年24岁时开始译莎剧。1937年日军侵沪,他仓皇出逃,衣物尽失,只带了一本牛津版莎氏全集。流徙了几年之后,在1942年回到家乡嘉兴,闭居一小屋内日夜翻译,译出了全部莎剧37部中的31部,但早已重病在身,1944年去世,年仅33。这位青年学者的坚毅、勤奋令人感叹;他又有非凡文才,写的诗文都非一般在外国研究过莎学的留学生所能及。译文卷帙浩瀚,所译又是一位外国几百年前的语言魔术师,有些词句至今无定解,误译是任何人也难免的,然而总的说来,朱译的错误和不妥处是不多的,因此才能作为一个良好的底本,在经过别的学者、译者的修订、补充之后,成为总共11卷的《莎士比亚全集》,于1978年由人民文

① 张振先:《莎士比亚在中国》(英文论文),《莎士比亚综述》,剑桥大学出版社,第6期,1953,第115页。

学出版社出版。这是中国莎剧翻译和研究上的一个里程碑。

诗体译本的尝试

朱生豪之后,仍有其它译本陆续问世,译者大都是白话诗人。他们对《全集》有一个主要批评,即朱译虽好,却只是散文译本,而莎翁原作则是韵文。不过这却不是一般的韵文,而是16、17世纪英国诗剧特有的“白体诗”(blank verse)。它不押脚韵,但有明显异于散文的节奏,一般是每行五音步,每步两音节,一轻一重(即所谓“抑扬格”),在情调上既能慷慨激昂,又能浅唱低吟。莎剧中也有散文部分,但主要是靠这种有节奏而无脚韵的韵文来起各种戏剧作用;它能进入到散文所难进入的某些境界,而又仍然有散文部分同它相对照,多了一个表达的层次。要将莎剧用诗体译出,关键就在能否在白话韵文里找到一种格律来译这五音步、抑扬格的无韵白体诗。许多人对此进行了试验。孙大雨首先创导用“音组律”(即汉诗一行五音组,相应原作一行五音步)来译,并且用它译出了《黎玕王》。卞之琳继起,根据他写白话诗的多年经验,确定了用五顿一行的汉语诗来译莎士比亚的五音步一行的白体诗。他在1954年译《哈姆雷特》(1956年出版),1956年译《奥瑟罗》,1977年译《里亚王》,1983年译《麦克白斯》,前后三十年,1988年终以《莎士比亚悲剧四种》(《外国文学名著丛书》,人民文学出版社)为总题全部出版。这项诗体翻译工作的范围限于少数剧本,然而意义重大,因为通过以诗译诗,中国文学界对莎士比亚的艺术的精微深刻,了解又进了一层,中国新诗界得到了更严格更具体的锻炼,中国戏剧界也有了更多切近原作艺术的译本可以借鉴,因为只有诗体译本才能充分表现莎士比亚的戏剧艺术;而卞之琳本人不止是饱学之士,并且是新诗高手,译诗也已多年,过程中表现既有古典主义的文雅与节制,又有现代主义的新敏感,此番译莎剧实是以诗求诗的创造性探索。

卞译的另一特点是不断吸收别人译本所长,不断修改,几十年经之营之,精雕细刻,逐渐定稿。有人怕诗人译得不够通俗或口语化,但是上影在1958年配音译制劳伦斯·奥里维埃主演的《王子复仇记》影片的时候,仍然用了卞译《哈姆雷特》作为底本,演出效果良好,可见他的译文也是能够上口的。

除孙大雨、卞之琳之外,也出版过诗体译本的,还有吴兴华、方平、林同济等人。

演出的新势头

由于莎剧翻译方面有了重大进展,莎剧演出也就开始出现劲头。

从19世纪末叶起,中国就间有莎剧上演,但或是原作片断,如教会学校里的学生上演《罗密欧与朱丽叶》里的阳台一景或《威尼斯商人》中的法庭审案一场;或是根据情节本事所作的改编,如辛亥革命以后上海的文明戏班子演出过根据《威尼斯商人》改编的《一磅肉》、《债与肉》、《女律师》等剧,甚至仿《麦克白斯》而改编上演了反对袁世凯称帝的时事剧《国贼》。到了30、40年代,由于完整的译本陆续出现,话剧团在沿海和内地城市如上海、重庆、成都演出了《罗密欧与朱丽叶》等剧,次数虽不多,但演出的大体上已是全剧。

解放后,莎士比亚作为“世界文化名人”之一受到尊重,新出译本更多,几所戏剧学院的学生和青年剧院的剧团在苏联专家的指导下演出了《罗密欧与朱丽叶》、《无事生非》等剧。1964年为纪念莎翁400周年生日,除了涌现大量研究文章之外,北京、南京几所大学师生还用英语演出了《奥瑟罗》等剧。这些活动说明莎士比亚的剧本是可以搬上中国舞台的,中国的导演和演员也是有志于这样做的。但是这些毕竟只是些零星的活动,规模有限,影响不大。文化大革命一开始,连这类活动也绝迹了。

1979年以后,随着开放政策的实施,外国剧本在京沪等地演出也多了起来。就莎剧而论,有下列一些新的发展:

1. 更多地观摩英国式演出。1979年伦敦老维克剧团来上海、北京演出《哈姆雷特》,由名演员特立克·杰可比演主角,演出全用英语,但观众可以通过耳机听翻译的台词,用的是卞之琳的本子。1981年北京人艺上演《请君入瓮》即《一报还一报》,用了英若诚的新译本,由英导演,并请伦敦老维克的托比·劳伯逊担任客座导演,演出取得了很大成功。

2. 改编认真开始。1983年北京京剧团演出了改编为京剧的《奥瑟罗》。以前也有人提起过改编,但争论不已,这次是认真地用京剧的表演程式把一个莎剧有头有尾地演出于京剧舞台之上,总的效果是好的。

3. 新的演员登场。京剧演员演莎剧,就是新事,而在话剧内部,也出现了许多首次接触莎士比亚的青年演员,而且不限于汉族。1981年春,上海戏剧学院藏族班学生在上海、北京、拉萨等地演出了《罗密欧与朱丽叶》。关于此事,导演徐企平写道:

有些人听说我们要排演莎士比亚的名剧《罗密欧与朱丽叶》,不禁哈哈大笑,有的说:“你发疯啦!”有的说:“真为你捏把汗!”^①

然而导演自有主见,他不仅深信藏族学生有条件演好,而且认为这出莎剧的“特点是活泼热情,朝气蓬勃,充满青春的活力和希望”,正需要藏族学生所有的那类性格:

藏族青年的性格粗犷而奔放,他们敢哭、敢笑、敢恨也敢爱,情绪情感是热烈的,外露的,毫不掩饰。要哭就嚎啕大哭,

^① 徐企平:《〈罗密欧与朱丽叶〉导演札记》,《莎士比亚研究》创刊号,第291页。

要笑就放声大笑,恨起来能拔刀,爱起来又是那么温柔体贴,缠绵悱恻。这是我多年来对他们观察的结果。东方和西方有很大的区别,譬如说恋爱这件事,东方青年谈情说爱,很费周折,含蓄。西方的男女则开门见山,直露。西藏的儿女介乎东西方之间,稍稍提示,他们就可以接近意大利南方的青年。也很省力。譬如击剑,他们从一开始练习,还没登台比试,已经打断了 11 把剑……^①

导演和学生是互相了解的。演出取得了成功,用它那股蓬勃新鲜的活劲儿扫开了中国莎剧演出中的课堂气学院气。

4. 进入莎剧艺术的新境界。80 年代的莎剧演出,有许多新意,如北京青艺演出《威尼斯商人》,导演张奇虹否定德国大诗人海涅的见解,认为它不是悲剧而是喜剧,并且力求“寻找自己的演出形式”;^② 上海戏剧学院学生 1981 年 10 月的演出也把它看成喜剧,但却“没有把夏洛克当作小人”,^③ 而着力表现他的两面性;又如 1983 年中央戏剧学院师生在周采芹的指导下演出《暴风雨》,避免念台词中的“朗诵腔”,并在布景和服装上增强浪漫色彩。而 1981 年《请君入瓮》一剧的上演,除了上面提到的中英文化交流的一面,还有其它值得注意之处,例如英若诚的译本是专为上演而译的,而译者本人不仅在清华大学学过英国文学,而且是有丰富舞台经验的话剧演员。这样的译本就不同于过去主要为阅读用的文学家译本,至少是更接近莎翁的舞台艺术了。另外,这是中国第一次演出一个所谓“阴沉的喜剧”,内容牵涉到政治权力的转让和掌权者对小民命运的无比威势——正是颇富“当代性”的题目,无论如

① 徐企平同文,第 295 页。

② 张奇虹:《在实践和探索中的几点体会——试谈〈威尼斯商人〉的导演处理》,《莎士比亚研究》创刊号,第 287 页。

③ 惠纪:《〈威尼斯商人〉演出情况》,《莎士比亚研究》创刊号,第 303 页。

何是超越阳台相爱、古堡复仇之类的老故事而进入一个新的境界了,而北京人艺能演出这个生疏而难度大的复杂剧本,也表示演技登达了另一台阶。

1986:中国第一届莎士比亚戏剧节

以上种种新势头引起人们的兴奋,但是很少人能料到1986年的中国第一届莎士比亚戏剧节竟会达到那样盛大的程度。

在1986年4月10日到23日的两个星期里,北京和上海的舞台上共有28个班子演出了16个莎剧,还举行了有关莎翁的报告会、讨论会。所演的剧有人们比较熟悉的《威尼斯商人》、《第十二夜》、《奥瑟罗》等,不甚熟悉的《仲夏夜之梦》、《安东尼与克莉奥佩特拉》、《冬天的故事》等,还有6剧是在中国从未演过的,即:《理查三世》、《终成眷属》、《驯悍记》、《温莎的风流娘儿们》、《泰特斯·安德洛尼克斯》和《雅典的泰门》,说明中国戏剧界已经进入了莎翁历史剧、市井喜剧、后期悲剧等新领域。演出方式分话剧、改编剧、英语剧三种,而改编的剧种包括话剧(《黎雅王》)、京剧(《奥瑟罗》)、昆剧(《血手记》即《麦克白斯》)、越剧(《冬天的故事》、《第十二夜》)、黄梅戏(《无事生非》)。

中国最优秀的导演、演员、莎学者参加了这一盛节的活动:黄佐临指导了上海昆剧团的《血手记》,李默然扮演了辽宁人艺上演的话剧中的李耳王,孙家琇为中央戏剧学院剧团设计了另一出完全中国情调的《黎雅王》,大批中青年戏剧从业者和学生的多方面的参与更给予了这一戏剧节以一种可喜的生气,而他们本身连同他们所从事的剧种则得到了难得的锻炼。

观众是踊跃的,四月中下旬内北京、上海等地的文化艺术界、大学文科师生处于一种兴奋状态,感受到了真正节日的气氛。

观众中有不少外国人,包括特来参加的国际莎学会会长菲力浦·勃劳克班克教授。后来他对这次盛节写了一篇富于风趣的长

文,对他亲见的10剧逐剧述评。他的印象是:这一莎节的盛况超出他的想像,上演了不少就在英美也不常上演的剧目,中国演员受过严格的训练,表演精彩,改编剧尤其出色。他认为这次莎节表现出一种可与莎士比亚当年英国相比而现代西方已不多见的“文艺复兴精神,……有类似的对人生的喜悦,对别的时代和地域的热烈兴趣,类似的迫切心情,要创造出一种能与旧秩序呼应的新秩序”^①。

改编剧之多确是这次莎节一大特色。也只有像中国这样一个有多种地方剧,而且各有悠久传统与优秀人才的国家才能提供这些剧种来作改编的试验——在这里,莎士比亚的诗剧与中国传统戏剧两大传统会合了。

然而就改编本身而论,还是有不同意见。1983年《奥瑟罗》在京剧舞台上的演出是认真改编的开始,博得掌声不少,但也有认为失败的。一位澳大利亚学者就作如是观。^②这一次改编规模更大,牵涉到的莎剧和中国剧种更多,也就是提供检验的实例更多了,总的效果又如何?当然,少不了还有人说“非驴非马”,但是普遍的反应是好的,所改编的无论是地方戏,或是情节和人物都大大中国化了的话剧,都得到了观众的赞许。从世界戏剧史来看,改编也是经常进行的,有益的。莎士比亚本人就不是一个“纯粹的”、一切独创的艺术家,而是以改编起家、正是在改编中显出真本领(《哈姆雷特》就是一例)的戏院中人。

第一次中国莎节当然仍有不足之处。例如:那样多的精彩演出,又有几个剧变成了一个正规剧团的常备节目?可见当时虽然热闹一场,却还缺乏后劲,要等正在筹备将于1990年举行的上海国际莎节来巩固提高了。

① 菲利浦·勃劳克班克:《莎士比亚的文艺复兴在中国》,美国《莎士比亚季刊》,1988年第2期,第195页。

② 见英文刊物《中国文学》,1983年9月号,白杰明文。

莎学展望

中国莎学的基础是由一批解放前留学英美的学者打下的。他们在国外从名师学习之后回来在大学开课、编教材、写文章、也翻译莎翁作品和指导莎剧演出,在这一过程里培养了许多人才。

解放以后,随着更多莎剧译本的出版,研究工作也有发展。在一个相当长的时间内,由于学习苏联,研究重点放在莎士比亚的思想内容与人物创造。1964年为了纪念莎翁诞生400周年,有一批研究论文问世,虽然仍以一般介绍为主,注意力已经触及英国文艺复兴的整体思想气候和当时诗剧的整体发展。

经过10年动乱中的万马齐喑,1978年以后中国大地重光,莎学也进入一个新的阶段。

研究者大量增加,从而出现了第一个全国性莎学组织——中国莎士比亚研究会,它于1984年12月在上海成立,戏剧家、《柔蜜欧与幽丽叶》(重庆、1942)的译者曹禺被选为会长。在此以前,研究会筹委会举办的《莎士比亚研究》的创刊号已经由浙江人民出版社于1983年出版,从此中国莎学者有了发表论文、讨论问题的专门刊物。北京中央戏剧学院也在1984年春成立了莎士比亚研究中心,附设一个资料中心,并有一个实验剧院可供上演之用。研究会和中心的联合努力,加上无数戏剧界文化界人士的热心赞助,才使得第一届中国莎士比亚戏剧节能够盛大举行。

以后如何?

个人想到几点,不求全面,提出来请大家批评指正。

1. 还得继续搞点基本建设。已经有同志在做了——这是近来可喜的发展之一——如裘克安为商务印书馆主编一套用中文注释的莎剧单行本,已出6种,即《哈姆雷特》、《裘力斯·凯撒》、《仲夏夜之梦》、《第十二夜》、《无事生非》和《亨利五世》,前3种由裘本人注释。又裘所编写的中英对照的《莎士比亚年谱》和杨周翰在几年

前编的《莎士比亚评论汇编》也都是十分有用的基本参考书。这类编、注、收集和翻译资料的工作应该有同志继续做下去。

2. 希望能出现更多的莎剧新译。看来仍会沿两路发展,一是更多的诗体译本,二是为演出用的译本。就诗体译本说,格律虽然已有五顿一行译五音步一行的办法,译者的表现则有高下之别,同时还有进行其它办法试验的余地。演出本已由英若诚开其端。其实曹禺的1942年译本《柔密欧与幽丽叶》就已因其“台词好,上口……诗意浓一点”^①而在1962年上海人艺排演此剧时为导演黄佐临选用,可见即使散文体译本也可以是既便上演,又有诗意的。

3. 更多地了解国外莎学近况,而且不限于英美,还要注意其它国家。近年来各种新的文学理论在西方流行,莎学也受到影响,然而建设性的成果似乎不多。也许最值得注意的是符号学,女权主义,新历史主义和接受美学。但每种都需要深入研究,有些问题还待时间澄清。我们中国莎学者需要了解和分析新的动态,但不必忙于追随每一时髦的西方风尚。对我们更有借鉴意义的,也许是国际莎学界对于实际演出的更大重视,连版本学都在向它靠拢。

4. 新路在望。正是大量莎剧在中国的演出替中国莎学带来了新的机会。读读演出中所产生的导演的笔记和演员的随感录,就会使我们看出:一方面这些文章中的具体经验极为宝贵,值得总结提高;另一方面,它们提出了许多问题,需要莎学者参加进去讨论。这些问题是具体的,亟待解决的,关系到如何演出,除了一般注意的阐释性问题如对人物性格的分析和剧的意义之外,还包括剧的结构,艺术特点,语言层次,修辞手法,大小象征的运用,这一切又如何有机地构成一种独特的格局,等等。碰到改编,则除了英国古诗剧的性质和拟改的莎剧的特点等等之外,还必须对自己剧种的传统、程式、演员素养、观众反应、能做什么、不能做什么等等有一个切实的、毫不容情的反思。这样就展开了真正的比较研究,

① 黄佐临:《〈柔密欧与幽丽叶〉导演的话》、《莎士比亚研究》,创刊号,第275页。

比较两种戏剧的传统、舞台情况、演员训练、观众心理、整个社会文化环境,而且不是泛泛而谈,从书本到书本,而是针对实际问题,但又从小见大,最后会对两种戏剧的整体获得更深切的了解,对莎士比亚的特点和重要性也会有新的体会。比较戏剧、比较文化的研究不是可以从这地方寻找课题,建立莎学的中国学派的可靠基础不是也在这里么?

而莎士比亚的好处,正在于他不会让人失望。他无所不包,什么样的人都会在他身上找到喜欢的东西。他着重实际,写人写事都依据对于世界和人生的深入观察,写法也非常现实,足以使任何现实主义者满意;他又最会运用想像力,足以使任何浪漫主义者高兴;他是完全群众化的,他的剧情原来就打动过伦敦的学徒、工匠、小店员、小市民等,现在也吸引着世界上任何地方的普通观众;戏剧行家看中他的舞台艺术,爱诗的人在他的剧里找到大量的诗,整部的莎剧就被看作一大诗篇;哲学家揣摩和沉思他对人生的看法及其变化;他经历了足够的时间考验,没有人会说他的作品够不上称为古典名著;他又有足够的现代性,足够的运用语言、意象、象征的非凡能力,使得最充满现代敏感的诗人也一一折服。他吸收、同时又充实、提高了世界文学:他既是最典型英国的,又在最广泛的基础上是世界的。他在中国从无声无臭到大量上演,这一发展也证明他完全进入了中国人的想像世界;中国人读他,译他,演他,改编他,议论他,受益于他;而他也因得到了新的读者、观众、知音,而得到艺术生命的延伸和更新,从而也得益于中国。

1987 年

谈穆旦的诗

一想起穆旦(即查良铮,1918—1977),我就想起了抗日战争时期的昆明。他和我都是从华北来的流亡学生,在新组成的西南联合大学读书,毕业了又在外文系当助教。但不久他就离开了,去到中国派往印缅的远征军中做翻译,从而经历了一次穿越野人山的大撤退,几个月之后才艰难地拖着极度疲惫的身体回到昆明。

这一时期他就已经写了不少诗。原先在清华园的时候,他写雪莱式的抒情诗,但是已经常有“野兽”、“旋转的白骨”、“紫色的血”之类的形象,基调是苦涩的。等到抗战爆发,他的情绪高扬了,但由于他在流亡途中看到内地农民受苦的样子,又是常有忧郁的反思的。在《赞美》(1941)一诗里,他这样写他们:

一个农夫,他粗糙的身躯移动在田野中,
他是一个女人的孩子,许多孩子的父亲,
多少朝代在他的身边升起又降落了
而把希望和失望压在他身上,
而他永远无言的跟在犁后旋转……
在大路上人们演说,叫嚣,欢快,
然而他没有,他只放下了古代的锄头,
再一次相信名词,溶进了大众的爱,
坚定的,他看着自己溶进死亡里,
而这样的路是无限的悠长的,
而他是不能够流泪的,
他没有流泪,因为一个民族已经起来。

这是对战争的直接感应,然而没有叫喊,只有一种静静的叙述,着眼的是落到农民头上的忧患,到末了才随着“一个民族已经起来”的断言而变得高昂。这句话也是诗中几次重现的迭句,显示了穆旦对诗的形式关注:即使在惠德曼式的滔滔长句中他也是要保持完整的结构的。

当然,他还有别的境界,别的形式。《春》(1942)是一例,全文如下:

绿色的火焰在草上摇曳,
他渴求着拥抱你,花朵。
反抗着土地,花朵伸出来,
当暖风吹来烦恼,或者欢乐。
如果你是醒了,推开窗子,
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下,为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体,
一如那泥土做成的鸟的歌,
你们被点燃,却无处归依。
呵,光,影,声,色,都已经赤裸。
痛苦着,等待伸入新的组合。

不止是所谓虚实结合,而是出现了新的思辨,新的形象,总的效果则是感性化,肉体化,这才出现了“我们二十岁的紧闭的肉体”和“呵,光,影,声,色,都已经赤裸,/痛苦着,等待伸入新的组合”那样的名句——绝难在中国过去的诗里找到的名句,从而使《春》截然不同于千百首一般伤春咏怀之作。它要强烈得多,真实得多,同时形式上又是那样完整。

他也能写得“狂暴”，如在《五月》(1940)里：

勃朗宁，毛瑟，三号手提式，
或是爆进人肉去的左轮，
它们能给我绝望后的快乐，
对着漆黑的枪口，你就会看见
从历史的扭转的弹道里，
我是得到了二次的诞生。

也是在《五月》里，我们看见一种奇异的对照：

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那样的朦胧，
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

两个世界在这里面对面地相遇，古昔的爱情世界立即被当代政治的现实世界压盖了，而后者是用奥登式的写法烘托出来的，请看最后两行里那典型化了的“谋害者”和那“一切无形电力的总枢纽”的工业比喻。

写这些诗的时候,正是穆旦和他的朋友们在昆明带着惊喜读着奥登、艾略特、叶芝等人作品的时候。

这就使我们不能不提到在40年代在昆明西南联大出现的中国现代主义。穆旦和他的朋友们不止是通过书本受到了西方现代派的影响。他们的老师当中,就有现代派,例如冯至和卞之琳。还有一位从英国来的威廉·燕卜苏,更是直接为他们开课讲授英国当代诗歌。燕卜苏(1906—1984)是“超前式”的诗人和新锐的批评家。他来中国的时候刚过30岁,风华正茂,跟着临时大学(后来的西南联合大学)到长沙,南岳,蒙自,昆明,同中国师生打成一片,彼此极为相得,当时写了一首题名《南岳之秋》的长诗,其中说:“我交了一批好朋友。”在他的影响下,一群诗人和一整代英国文学学者成长起来了。

中国新诗也恰好到了一个转折点。西南联大的青年诗人们不满足于“新月派”那样的缺乏灵魂上大起大落的后浪漫主义;如今他们跟着燕卜苏读艾略特的《普鲁弗洛克》,读奥登的《西班牙》和写于中国战场的十四行,又读狄仑·托玛斯的“神启式”诗,他们的眼睛打开了——原来可以有这样的新题材和新写法!

其结果是,他们开始有了“当代的敏感”,只不过它是结合着强烈的中国现实感而来,因为战局在逆转,物价在飞涨,生活是越来越困难了。他们写的,离不开这些——尽管是用了新写法。与中国现实的密切结合,正是40年代昆明现代派的一大特色。

就穆旦而论,他从现代主义学到的首要一点是:把事物看得深些,复杂些。他的《诗八首》(1942)就是复杂、多层次的情诗。第一首的起句出人意外:

你的眼睛看见这一场火灾,
却看不见我,虽然我为你点燃,
唉,那烧着不过是成熟的年代,
你底,我底。我们相隔如重山!

而等到他接近爱者,诗句却又突然哲理化了:

静静地,我们拥抱在
用言语所能照明的世界里,
而那未形成的黑暗是可怕的,
那可能的和不可能的使我们沉迷。

他几乎完全不用文言式词藻,绝少四字成语,一切出之于现代的口
语,然而自有韵律,自有形象,“言语”是“照明世界”的,而使我们沉
迷的是那曲折。

就这样,穆旦把新诗带到了中国文学发展的前区。他已经做
了许多事情,人们期待着他做更多。

* * * *

此后却是另一种情况了。抗战胜利不久,刚到 30 岁,他就已
经感到处于“过去与未来两大黑暗间”。他去到芝加哥大学,三年
后回到中国大陆,一开头还能教书,不久连书也不能教了,更谈不
上写诗。整整 30 年之久,人们听不见诗人穆旦的声音。

然而,过了一阵,以梁真或查良铮为译者署名的译诗出现了。
他早已精通英文,后来又掌握了俄文,回国之初就译了大量普希金
的诗,包括《欧根·奥涅金》。后来他转向英国浪漫主义诗:雪莱、济
慈、拜伦各有一选集。他也没有忘怀英国现代派诗,艾略特的《荒
原》就是他重译而且仔细加注的。他的最主要的成绩则是拜伦长
诗《唐璜》的全译本,本书 17 章 14 节都以略加变通的意大利八行
体(Ottawa rima)为格律译出,保持了拜伦的口语体以及讽刺艺术
的几乎一切特点,读起来像原著一样流畅生动。

朋友们听到了良铮在译诗而且做出了成绩,是感到安慰的,但

是不免想要一问：他本人的创作又怎样？难道他的诗泉真已枯竭了？

当然没有。他的译诗之所以那样精妙，正是因为他的诗才还在。而事实上，他也没有完全停止写诗。1976年，朋友们之间就在传阅着他的新写诗稿，其中有《智慧之歌》，《秋》，《冬》。

都是好诗。30年过去了，良铮依然写得动人。他运用语言的能力，他对形式的关注，还在那里——只是情绪不同了：沉思，忧郁，有时突然迸发一问：

那绚烂的天空都受到谴责，
还有什么彩色留在这片荒原？

——《智慧之歌》

实是内心痛苦的叫喊；更多的时候，则是一种含有深沉悲哀的成熟，如写在《冬》里的：

我爱在淡淡的太阳短命的日子，
临窗把喜爱的工作静静做完；
才到下午四点，便又冷又昏黄，
我将用一杯酒灌溉我的心田。
多么快，人生已到严酷的冬天。

.....

我爱在雪花飘飞的不眠之夜，
把已死去或尚存的亲人珍念，
当茫茫白雪铺下遗忘的世界，
我愿意感情的热流溢于心间，
来温暖人生的这严酷的冬天。

似乎有所松动了,有一股缓缓的暖流出现了。人们不由得生起希望来。但是希望落空了。1977年2月26日,诗人因心脏病突然发作而死在手术台上。

1995年1月16日

文学史写法再思

笔者从事英国文学史编写有年了,近来陆续有成品问世:断代史如《英国二十世纪文学史》(外研社,1994),品种史如《英国诗史》(译林社,1993),品种断代史如《英国浪漫主义诗歌史》(人文,1991)。另外在排版或校对中的,还有通史《单卷本英国文学史》,断代史《英国文艺复兴时期文学史》和品种史《英国散文的流变》。这些书除第一项是多人合作以及文艺复兴时期文学史中的戏剧部分为何其莘教授所著外,其余都是我个人独力撰写的。

文曰“再思”,是因为我曾在本刊1992年第三期发表过一篇讲述外国文学史写法的文章,题为《一种尝试的开始——谈外国文学史编写的中国化》。在那里,我把我们撰写的《英国二十世纪文学史》的经验小结了一下,谈了几个问题。现在时间过了几年,书也写得更多了,感性知识大量增加,也就有了再思。

92年所写已是经验之谈,后来的实践更证明所言可以成立,不过对其中需要注意之点,有了更深的体会。下面略谈几点:

一、我说过:针对我国读者,写外国文学史首先应该提供史实,以叙述而不是以议论为主。这点在上述各书里是贯彻始终的。然而做好叙述,并不容易,要求叙述者至少做到两事:1. 全局在胸,对整部书所包括的文学历史有一概观,同时又了解细节,能针对我国读者的需要加以选择,做到大事不漏,有些次要作家或作品少提或不提,而另一些该提而为我国读者不熟悉的则又须着重地点出来,多说几句。这都需要判断力,而个人所见,难免有偏,有时为了布局上的干净利落,容易在细节上删略过多。所以稿成之后,还应多看几遍,看看有什么漏洞需要补上。2. 其次,叙述者要会

讲故事。把文学史当作故事来讲,把其中的重要情节当作故事的高潮来介绍,把其中的主要人物写活写深,宛如演戏一样;但是还有一点,这戏得有说有唱,说的是情节,唱的是作品引文。没有大量的作品引文,文学史是不可能吸引读者的。其实有的作品不过几行诗、一段对话、一节小文,与其空口在旁议论半天,何不把它全文抄下译出,也让读者可以见见它的本来面目?这也就是说,一部文学史同时可以是一种名作展览。中国过去出的某些旧式中国文学史,实际上就是名作选段用评讲串联而成,这个办法似乎很不像“史”,但是我以为在新的条件下,只要做好全局规划,有高明的叙述作为引导,仍然是可用的。

二、然而叙述中仍须有评论,所谓高明主要是评论的高明,特别需要的是中外诗文评论中常见的一类一针见血之言。前几年,翻阅小西甚一的《日本文学史》英译本的导论的时候,我发现他引杜甫的“清新庾开府,俊逸鲍参军”来说明辨认作家特点的重要。我当时就想:为什么“清新”与“俊逸”两词造成如此深刻印象?因为它们准确,一语破的;扼要,两个字总结了一个诗人的一生风格;又因为这两个词本身有一种文学的光彩,叫人一见难忘。两词之间,也存在一种对照,对照即是比较,中国过去文论家笔下多的是确切而措词奇妙的比较。见于诗话词话的就有:

吹剑续录云:东坡在玉堂日,有幕士善歌,因问:“我词比柳耆卿何如?”对曰:“柳郎中词只好十七八女孩儿,按执红牙拍,歌杨柳岸晓风残月。学士词须关西大汉,执铁绰板,唱大江东去。”公为之绝倒。

这是爱好宋词的人熟悉的例子。更切近文学史本身,而且出自近人笔下的,也不乏好例。鲁迅就曾写过:

……此外的许多作品,就往往“春非我春,秋非我秋”,玄发朱

颜,却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲。虽是冯至的饰以诗情,莎子的托辞小草,还是不能掩饰的。^①

也是扼要,有对照,有文学光彩——他是在用抒情的笔调写文学史。

什么时候,能在我国出版的外国文学史中,看到这样的文章?当然,这些都是难以企及的范例,但是前人做到了,我们至少可以从中悟出一点道理来吧?表面上看,这似乎只是文字问题,实际上还牵涉到许多其他问题。“清新”和“俊逸”这两个词背后,有着杜甫对于庾信和鲍照的作品的充分的熟悉,而鲁迅如果不是对沉钟社诸人的作品有深刻理解,也难以说出冯至的“饰以诗情”和莎子的“托辞小草”。再进一步说,如果他们对所论作家感情上没有一种喜爱,恐怕也不会这样措词。可见作为文学史撰写者,我们首先要在感情上投入,对所谈的文学及组成它的大部分作家作品有爱,有同情,而这又是只能从长期的熟悉和亲近里才会产生的。

1992年之文只提“写法也要有点文学格调,要注意文字写得清楚,简洁,少些套话术语,不要把文学史写成政论文或哲理文,而要有文学散文格调”。现在我觉得这提法还不够深,还应透过文字去看看背后的东西。

三、我在写《英国文艺复兴时期文学史》的时候,参考了牛津英国文学史中有关的两卷,觉得受益匪浅。这两本一本是C.S.刘易士的16世纪卷,另一本是道格拉斯·布什的17世纪上半期卷。这里只谈刘易士书。刘易士是饱学之士,同时又有才气。你看他把16世纪一分为二,首先是“干巴巴时期”,接着才是“黄金时期”,这“干巴巴”(drab)一词又岂是一般史家敢于拿来概括一个文学时期的,然而他用了,显出非凡的胆识。他的叙述也是既有新见又有文采的,如这样比较丁台尔(英文《圣经》译者)和莫尔(《乌托邦》作

^① 《中国新文学大系,1917—1927,小说二卷》序。

者)的散文风格:

丁台尔持续而又明显地比莫尔高明的地方在于风格。他无可比拟地显得轻快,迅捷,更少芜词。他不讲究修辞(偶有头韵,重问,连接词的省略),但一点也不枯燥。他的节奏极好,正足以增强内容。在锐利上,在清楚上,在使读者跟着前进的力量上,他的文章同萧伯纳先生写的剧本前言有某些类似(当然要考虑时代的不同)。我们在丁台尔的文章中寻不到莫尔的广阔胸襟,而在莫尔的文章中寻不到丁台尔的欢快的、抒情的品质。丁台尔的某些紧抓我们心灵的句子已经一半是诗:“谁教鹰能眼光锐利地捕捉动物?上帝的儿女能同样锐利地认出父亲”;“使他们看得爱而又爱”,“圣灵所在处就是夏天”(虽然这最后一句,我们得承认,是从路德那里借来的)。读莫尔,我们感到伦敦的一切“烟尘、忙碌”,他句子的沉重脚步声使我们想到城市街道上的马车;读丁台尔,我们如呼吸山上的清新空气。在莫尔的所有玩笑后面,我感到总有一点忧郁;在丁台尔的所有严厉话语后面却有一种欢笑声,一种来自他自己说是“心的底层”的欢笑。不过我们不应把他们树为对手。他们之间的战争已经过去。任何明智的人会两个都要;他们几乎代表了英国人心的两极,互相增益有如约翰逊与雪莱,科贝特与布莱克。^①

对于这样的文学史家,应该给他充分的篇幅,让他写个痛快!

可惜的是,这样的作者从来都是不多的,现在似乎更少了。他这本书给我的启发是双重的,一是全书组织,二是作品点评。

四、我所写各书之中,自己觉得写得最顺手的是《英国浪漫主义诗歌史》。这里有一个理想的题材:一个大的文学潮流,有前潮

^① 《牛津英国文学史》,1954年,第192页。

(彭斯、布莱克),有主潮,主潮又分二阵,前阵为华兹华斯与柯尔律治,后阵也是更高的浪头则是三位年轻诗人:拜伦,雪莱,济慈。他们开辟了一整个诗歌新局面,所作与18世纪新古典主义诗歌截然不同,而又包含了20世纪现代主义诗歌的若干种子。他们合起来表现了英国年轻一代人处于法国大革命时期的激荡的思想感情,写得新鲜,有力,深刻,富于感染力,在诗艺和美学思想上也各有重大贡献。这就是说:这段历史已经替自己规划出了一个宏大的戏剧性的结构,不须写史人去另外编造。中国读者对这些诗人不陌生,但又不够熟悉,甚至有不同程度的误解,而对于浪漫主义运动本身则未必充分认识其重要。这就又给写史人足够的活动天地。我的做法主要是把他们每个人的重要诗篇通过引文(译文)和阐释一一介绍给读者,说明每人的发展变化,但是也着力于书的布局、层次:书前有导言《转折点》,在主潮的两阵之间插上一整章《两代人之间:理想的明灭与重燃》,最后又来了一个尾声——《高潮以后的诗歌局面》,在全稿已经送交出版社之后又特别加写了一章《浪漫主义时期的散文》,这样全书就有首有尾,形成一个平衡、匀称的整体。在逐个介绍诗人时,我总是把他们的思想结合具体诗句来谈,同时也阐明他们的诗艺和诗歌观。好在他们每人都有大值一谈的个性和特点,互相之间又有联系又有矛盾,能找到这样一个有七八个新锐的活蹦活跳的大诗人共同闪耀天才的文学时期真是任何文学史作者的幸运!而我的幸运还在于在介绍他们的时候,我还有我的已故好友查良铮(穆旦)的第一流译诗可以引用——他也是带着火样热情来译拜伦、雪莱和济慈的。如果没有他的译诗,我怕我难以做到对济慈的六大颂歌的详细阐释,也就难以酣畅地说明济慈不是如有些评者所说颓废唯美,而是在用重大的主题和卓越的诗艺提高人的全面敏感,从而也就提高人的素质。

到了全书之末我又对浪漫主义和现代主义之间的关系作了叙述。我写道:“现代派诗人们对浪漫主义是有迎有拒的……有现代派不取的东西,也自有别的诗派继承了过去,”整个浪漫主义“早已

越出英语国家,而成为全世界的影响,至今还在起着作用”,而“现代主义已经衰落了”,它只是文学史上的一个分章,浪漫主义这一大卷“却并未真正结束;实际上,它是说不完、写不完的”。

这样地端出英国浪漫主义的重要性是否恰当?这要等待读者和时间——更多的时间——来判断。但是有一点是可以记录下来的,那就是写这本书给了一个文学史作者以不小的温暖和安慰。

两篇有关西方新文论文章述评

有关西方新文论的著作很多,但是提纲挈领式的介绍性短文少见。最近我发现了两篇,都写得清楚扼要,而且作者一法一美,代表两种学术观点,可以互为补充,所以愿在这里转述它们的主要内容,后面并附有我的读后感,以供读者参考。

一、美国人的七个论点

先介绍美国的一篇,因为它写得特别简短,题为《论批评的黄金时代》,正文是“七个论点”,全文如下:

1. 我们正处于批评的黄金时代,20世纪末叶文学表现的主导方式不是诗歌小说,不是电影戏剧,而是批评和理论。所谓主导方式,不是指“流行的”、“公认的”、“官方的”方式,而是指“进步的”、新兴的、先锋派的表现方式。

2. 批评的黄金时代是以发达工业国的高等学府为中心的学术现象。

3. 当代批评是严肃的、实验的、百科全书式的、个性化的。所谓“严肃”,指它专业化制度化强,关涉政治,志在创立新型知识。所谓“实验”,指它冒险、戏谑、变态,对正统知识持怀疑态度。所谓“百科全书式”,指它内容广博(人与自然、性与历史、政治与宗教等无不在其研究之列),不自囿于传统意义上的“文学”。所谓“个性化”,指它具有自传性的、内省的和自我陶醉的特征。

4. 当代批评最重要的流派是女权主义批评、马克思主义批评和后结构主义。所谓后结构主义,并不单指解构主义,而是指一整套判然不同、极不稳定的阐释方法,包括解构主义之前的各派,如结构主义、形式主义、现象学、言语行为理论、接受美学和符号学等。女权主义批评和马克思主义批评借助后结构主义的百科全书式的实验方法来达到严肃的个人批评目标,譬如履行伦理和政治义务、探索新知识、在阅读、写作和教学过程中谋求自我实现等。

5. 批评的黄金时代植根于一种新型刊物,即批评和理论期刊。60年代之前还没有这类刊物,一般认为《新文学史》是其首创。较之传统的文学和学术杂志,这类刊物有几个新的特色。1) 它们融汇了传统文学和学术刊物的许多特色,既刊登文学作品,也兼收文史哲方面的理论和学术文章,既有短文杂议,也不乏高文宏论。2) 它们具有跨学科和超学科的性质,时代性强,内容有所侧重,以大学为基地。3) 它们与各类“小”杂志和传统评论刊物如《党派评论》、《美国学者》等在书店里并列出售。4) 它们不在纽约出版。

6. 不少头脑清醒的有识之士把批评的黄金时代视若弊端,认为当代批评晦涩、神秘、学院气重,局限于少数专家学者,而且自身处于无政府状态。有传统意识者则说它缺乏政治效应,无视道德准则,没有认识价值,风格让人讨厌,有辱批评界的名声,是知识界的危险。在常人看来,当代批评是昙花一现的舶来物(主要来自法国),易懂易学的小把戏,容易使年轻人上当。

7. 当代批评兴起于欧美大都市的高等学府,是发达国家的“先锋”文化的主导形式。相比之下,在南非、中东、南美和澳洲等外围地区,文化的主要形式则是形象文学,如小说、诗歌、戏剧和电影。最精彩的新文学是殖民地文学;最精彩的新

批评是发达国家的批评。

(杨国斌 译)

此文之后附有一个较长的“评述”，对上述七点逐一加以补充说明，在过程里也对反对或怀疑新文论的各种说法加以驳斥，颇有气势，大有扫荡一切之概，而这也正表现了美国新文论的战斗性。

作者米彻尔(W. J. T. Mitchell)是芝加哥大学教授，有影响的新文论期刊《批评探索》(*Critical Inquiry*)的主编，1988年曾来北京外国语学院讲学，此文即其讲稿之一。

二、法国人的历史观

第二篇文章题名《当代文学批评概貌》，原来发表在法国《万象百科全书》，作者贡巴尼翁(Antoine Compagnon)是一位中年法国学者，近来在美国哥伦比亚大学讲课。(我在1988年去巴黎时同他谈过，读者可参阅本刊1989年5月号《学府、园林与社会之间》一文)。

文章一上来就指明：有几种文学批评，一是“口头”评论，二是作家评论，三是大学人士所从事的专业文学批评。本文只谈第三类，但“该类批评对社会、对文学的影响甚小”。

下面分节论述：1. 耶稣会士和本笃会修士；2. 文学史与诗学；现象学与精神分析学；3. 文学制度社会学；4. 修辞学史与历史修辞学；5. 解构实践；6. 接受理论；7. 发生学。

这些题目都很吸引人，其中牵涉到了对几个重要流派的评价，但是作者主要致力的却是通过对历史的透视来说明众多现象的根子何在。他以为几个世纪以来，“法国文学研究始终存在着相互竞争的两大传统势力，”即语文学传统与修辞学传统，并说明它们的区别是：

前者从个别现象、单独现象的观点看待文学,即着眼于某某作者、某部作品。从进行详细博学的历史考证意义而言,它是历史性的。后者则在一般性的范畴,乃至普通范畴内看待文学,即着眼于体裁、行文技巧或写作手法。它们之间对立的焦点仍然是,以什么观点来看待作品,即究竟视其为现实还是可能。个别派对作品产生兴趣,因为它存在,因为它是某个人在一定条件下写出的作品。语文学家只承认个人存在。至于一般派,他们对同一篇作品也有兴趣,但只因为它属于某一个语言体系,体现一种语言结构。这种结构本来可引出其他作品,不过它们没有形成而已。一般派研究作品的着眼点是结构,即从它的延伸性和概括力来看待文学(即可能形成的作品总体和它所包含的“文学内质”)。

(董纯译,下同)

这两大传统也可以简称为“个别派”与“一般派”,在历史上各有不同的代表者:“个别派”的创始者是本笃会修士,“一般派”最杰出的代表则属耶稣会士。

二者之间的争论不时重现。较近一次是:

1960年期间,当老巴黎大学和“新文学批评派”论战开始时,这一对立再度出现,无丝毫减弱的迹象。巴黎大学采取了继承朗松传统的立场。那些被巴黎大学派斥为异端,并唤作“新文学批评派”的人,内部并不一致。他们依据的是本世纪初俄国的形式主义派,索绪尔语言学,弗洛伊德精神分析学和马克思主义社会学等新人文学科中的各个流派。论战的典型例子是雷蒙·比卡尔和罗兰·巴特之间的纷争。比卡尔是《让·拉辛之文学生涯》(1956)一书的作者,代表巴黎大学主张搞作者生平的一派,而巴特所著《关于拉辛》一书(1963)的立足点则是精神分析的人类学,目的在于向“温柔的拉辛”这一神话

挑战。

此后的情况是：

将近 20 年期间，文学批评始终处于令人瞩目的地位。自 60 年代中期开始，巴特的文论成了有教养者必读的典籍，就像论哲学必读福柯，谈精神分析学必论拉康一样。其时，文学批评成功地调和了专家和业余爱好者两类公众。早在 19 世纪圣佩韦和布吕纳蒂埃时代他们就已经成为一个整体。尔后，是朗松使教授们离群，索居教育界。巴特的学说含有布吕纳蒂埃的观点。例如，他在《文学批评与真理》(1966)一书中回答比卡尔的《新文学批评，或称新诈骗》(1965)时，将真理和科学奉为自己的理想。布吕纳蒂埃在世纪转折时刻为《大百科全书》撰写“文学评论”条目时，也是这样做的。然而，时代毕竟不同了，茨维当·托多洛夫转变立场就是一个迹象。他以 1965 年完成的俄国形式派译著以及诸多个人著作，为普及结构主义学说作出了极大贡献。不过，托多洛夫脱离，甚至鄙弃了理论，专事文学作品中道德价值和人的价值的评论。至此，如果说“个别派”和“一般派”之间，博学考证和修辞辩术之间的对立依旧存在的话，他们实际上都降低了要求。几个世纪以来，史学派和理论派的两大传统始终平行发展，也许永远无法调和。然而，近期最引人注目的研究已都是介于两者之间的横向的探索了。而他们的分界线，也由于受到那股立即被命名为“后结构主义”的新文学批评浪潮的冲击而模糊起来，后结构主义在德国和美国的发展比在法国更快。

这就是说，分歧依然存在，两派都平行发展，“也许永远无法调和，”但是也不乏变化的迹象，例如出现了“横向的探索”，而两者都受到一股新的文学批评浪潮即“后结构主义”的冲击。

以上是《耶稣会士和本笃会修士》一书的内容。在下面各节中,作者对各种新文论流派进行了评述。他的立场依然是一个尊重历史的学者,对各派道出其流,也指出其变,并且注意到它们之间的关系并不总是矛盾的,也常有调和的地方,例如说“文史学家并没有满足于开列书单,撰写生平……而也开始谈论语言,操起了结构主义者的用语”。当然,他也不断揭出这些流派各自本身的破绽,例如针对“解构理论”,他说了这样一段话:

解构以注释作品的疑难点对抗文章语法,拒绝接受任何“无语言”,而指出文章的意图“永远处于业已”被言语活动消蚀的状态。这种立场将最终发展成极端的怀疑主义,使人认为,既然所有成文作品的意图都受损,产生了疑难,那么,一切作品就都成了文学。而且,既然所有的作品,包括历史和数学都是文学,那么言语同世界之间的关系就不再存在,或者疏散了。德里达本人观察到,美国的解构主义导致了大学在社会里的孤立地位。于是,从言语活动均不存在含义这一观点出发,一切作品皆等值,还有什么必要相信甲篇胜于乙篇一筹呢?

紧接着是对美国解构派的描绘:

很长一段时间,美国的解构派聚集在耶鲁大学,“耶鲁学派”由此得名。依照保尔·德·曼(《阅读之比喻》,1979),丁·希里斯·密勒(《杜撰与重复》,1982)及杰弗雷·哈特曼(《荒野中的批评》,1980)等人之见,文学语言使其本身含义解构,一切言语都是文学语言,没有一种言语以其字面意义出现。在此,文学对其本身含义中的解构程度也许比所有其他篇章尤甚。但是由于它自翊为文学,人们无疑也就不大期待它会有严密联系的含义了。文学批评家能做些什么呢?他甚至无需使作

品解构,只要静观它是如何解构就够了。对此,希里斯·密勒写道:“解构是作品本身已经自动解体的证明。”由此兴起一种万能应用法,得出的总是同一个结论,并使文学批评家对一切作品保持着一种优越感。

这样“优越感”的例子不须远寻,在我们前面介绍的米彻尔的文章里就是处处可见的。

贡巴尼翁对于“接受理论”的叙述文字不长,但是异常清楚,从19世纪法国布吕纳蒂埃在关于体裁的理论中“把读者考虑进来”说起,重点介绍了伊塞和姚斯的论点,也提到了美国人斯坦利·费什的名文《这堂课里有文本吗?》,指出后者的“狂热的相对主义无法让人接受”。然而对于“接受理论”本身,贡巴尼翁是肯定的,特别是在姚斯的“四个阅读层次”系统里看出了一种可喜的前景,即“企图立足于效果,把文学理论派关于开放的多重含义性接了过去,创立一部新文学史的接受理论”。

这将是一种融合。贡巴尼翁最后所评述的“发生学”也是一种融合,即它是一种建立在理论基础上的老“觅源评论”,只不过把重点放在作品的“生产”和“源头工作”上。“它标志着朗松主义与文本派已经取得了协调。”这样一来,不少搞传统学问的学者“也因而找到一条坦途,重新开始传统的研究工作。而这又有何不可呢?”

是的,有何不可呢?贡巴尼翁正是寄望于重新融合后的文学批评。他最后的结论是:

同修辞史和历史修辞学一样,接受美学和文学发生学都在竭力融汇文学史和文学理论的精粹,尽管两者之间的争论已深深地影响过上一代人。这意味着,当今的文学批评不愿再追随本笃会派,亦不想当耶稣会派了。与此同时,固有的对立依然存在,而且,倘若无视这一现实,就很难想像真正的文学批评了。

三、读后感

两篇文章都提供了事实与论点,合起来是对西方新文论的一个纵观。

两者的不同在于米歇尔只把新文论的特点加以总结,不涉及各种流派本身的理论要旨,他的写法是直指的,突兀的;贡巴尼翁则是从容的,娓娓道来,但不乏嘲讽;他不仅分析了各个重要流派(可惜没有涉及巴赫金的复调理论和威廉斯等人的文化研究),而且把它们同历史上的两种做学问传统联系了起来。

用历史眼光,贡巴尼翁看出做人文学问,总有两大传统,或明或暗地对立着。根据法国情况,贡巴尼翁称这两大传统为耶稣会派与本笃会派的对立传统:前者重修辞学,一般范畴(如体系、类型、结构),共同问题;后者重文学史,细节(正是版本学、目录学、考据学者致力所在),个别现象(作家与作品的独特性),而避免由此及彼,大而言之。

这两大传统的本身也在演变,其内涵与着重点在不同时期也不一样,在历史上两者互有消长,然而直到今天,仍然形成对立的两大学派。贡巴尼翁就是把20世纪60年代的罗兰·巴特的新文论与雷蒙·比卡尔的朗松主义旧学问之间的论战看成是这种对立的继续、延伸。

其实何止法国有这样的两大传统的对立。在米歇尔的美国,也同样存在。新文论者极言文学史的虚妄,而大型美国文学史仍在出版。新文论充满术语僻词,越来越不好读,人们也就更加盼望有艾德蒙·威尔逊、F.O.麦息生等人文主义的批评家再生。在我们中国,也存在这种对立,而且历经反复:单说近代,明朝的空疏为清初的朴学所替,朴学又为后来的经世之学所取代,时至今日,还有观点与材料、体系与事实基础、博才与专才、才气与实位的对立。

那么把这两大对立的传统结合起来,各取其长,岂不更好?而且传统虽对立,属于传统中的人却又各有不同情况,兼有两者之长的非凡学者还是有的。贡巴尼翁谈到了跨越两大传统的“横向的探索”,并在最后结语中指出已有一些学问门类——如修辞学史和历史修辞学、接受美学和文学发生学——“都在竭力融汇文学史和文学理论的精粹”。这是一位法国学者看出的一种前途。

但是这种融汇却未必是米歇尔这位美国新文论者所寄望的。他着重的是:新,变,割断,冲击,控制。他也有他的历史眼光,却只看出了当前是文学批评的“黄金时代”。在他文章的“评述”部分里,他花了不少篇幅来谈这一点,把当前时代比作18世纪欧洲的“理性时代”和“启蒙时代”。

如果说当今西方文论盛行,文论成为一种专门学问,连保守的老大学也不得不设立新文论讲座,不得不允许研究生作有关文论的博士论文并取得学位、教职,这是符合实际的。这样的局面是伴随着科技大进展出现的,是后工业社会中人文学问的新思索的产物之一,这也无疑是正确的。然而能将它比作18世纪欧洲启蒙主义时期一样重要的“黄金时代”么?何处是笛卡尔、牛顿、洛克、伏尔泰、卢梭一样的巨人?何处是他们这些人所引导的“誓与天争”的思想洪流?到今天为止,新文论在当代思潮里不是主流,不过从科学、哲学、语言学、社会学等主流学问套用了若干概念和名词,游离于极少数以文论为业的大学教师之间,在影响上没有启蒙主义、浪漫主义席卷全社会的普遍性和深远性,甚至没有现代主义对世界文艺创作的催发力。试问后结构主义已经产生了哪部杰作,足以为《尤利西斯》、《虹》、《四个四重奏》之继?

与此相关的米歇尔的另一论点也是值得推敲的,即:文论是当今发达国家的主导文学形式。能够看出发达国家与边缘地带及前殖民地的文坛的不同,是有眼光的,然而同样的观察却可以引起不同的判断。前殖民地创作的兴盛正说明在宗主国式微之后,那些地区迸发出了空前旺盛的创造力,同时还有现实的苦难在折磨它

们,使它们的作家发愤写作,在优秀的小说、诗歌、剧本和电影里寄托了忧思和希望,并且一如米歇尔自己所说,在艺术上“也表现出成熟、内省、复杂和实验的特点”;而在发达国家则出现了文学批评的“工业中心”,许多聪明人不是努力创作,而是从事奥秘、琐碎、冗长的经院式争论,两相对照,何者更值注意,更需研究?米歇尔对这个局面有一个解释,认为伟大的批评时代必然后于伟大的创作时代,因此帝国中心的文坛仍然是先走了一步,也就是说前殖民地仍然处于低级阶段,这不还是西方先进论的“帝国模式”的重版么?

何况文论究竟是不是当今发达国家的主导文学形式也还需要进一步探讨。这样说,至少表现了对大学的范围只有极窄狭的了解,而对什么是主导形式又沾上了“以我为主”的优越感。发达国家的创作就真的不振么?未必。如果眼光不限于超级高雅文学,至少可以看出各类小说仍然是兴旺的,特别是电影、电视文学更在蓬勃发展,文坛并不惨淡,只不过重点转移了。

总之,米歇尔虽然提出了美国新文论的若干特征,有助于我们了解美国文坛和文化现状,但是他的主要论点,即当今是西方文艺批评的又一个“黄金时代”,却是不能令人信服的。

但是我们中国学者却又不能因此就转过身来,根本不理西方新文论了。新文论是西方当代文化里一个重要现象,已经打破了西方学术界的停滞、沉闷的局面,在我们中国也已产生了一定影响,我们应该对它有更多的了解。

为此,似乎应该进行几方面的努力:

1. 要更多阅读新文论中各种理论的原著,抓住其实质,设法弄清其前因,后果,贡献所在,要害所在。

2. 要有联系地看今天问题,联系西方社会思潮、文化传统、文学实况,也联系中国传统和中国文学现状。这种联系也是一种比较。

3. 要保持清醒头脑,回到根本问题。根本问题仍是:
作品;

作者；
读者；
社会；
世界。

•

论 翻 译

词义、文体、翻译

近年来有两个方面的发展,值得引起翻译界的注意。

一是翻译的规模越来越大,质量也显著提高,而且这是中外皆然,已经成了一种世界性的现象。

二是现代语言学的研究提供了一些新见解,可能会对讨论翻译问题有点帮助。

限于篇幅,这里只能对第二点简略地说些粗浅的看法。

—

翻译者必须了解原作的意义,然而确定意义却大为不易。通过词义学的研究,人们可以看出:

1. 词义不是简单地一查词典就得,而是要看它用在什么样的上下文里。试看下面几例:

Out in the west where men are men.

Do you mean funny, peculiar, or funny, ha ha?

He helped many young writers to find themselves
and then to find publishers.

上面两个 men, 两个 funny, 两个 to find + object 都是意义不同的, 而其不同正是靠上下文来体现的, 并且正因同一词在一句中有两义, 才使这所说的话显得有点风趣。无怪乎颇有影响的英国哲

学家 Wittgenstein 说: “The meaning of a word is its use in the language.”^① 向来强调上下文(context)重要的现代英国语言学派的创始人 Firth 则更进一步说: “Each word when used in a new context is a new word.”^②

上下文的重要, 凡是翻译者都是深有体会的; 但是我们要补充一点: 上下文不只是语言问题。说话是一种社会行为, 上下文实际上是提供了一个社会场合或情境, 正是它决定了词义。上面第一例如果没有 Out in the west, 亦即没有在美国资本主义发展过程中大批白人涌向西部的历史大背景、大情境, 那就无从确定第二个 men 是指的那些能骑马打枪的“男子汉”了。可见对翻译者以及一切学习和运用外语的人说来, 如果要确实了解英语词义, 就必须同时了解英语国家的社会情况。

2. 词义与用词者的意图不可分。换言之, 不能只看语言形式。试举几例:

Have a drink.

Would you mind opening the window?

I wondered if you could help me with the luggage.

第一句不是命令, 第二句不是问题, 第三句不是过去时态(说 wondered 只是比 wonder 更客气)——超过任何语法形式的重要性的是说话者的含义, 即他的意图。所以语言学家 H. P. Grice 说: “Meaning means intention.”^③

然而问题的复杂性还在于, 在表达说话者意图的时候, 有各种

① *Philosophical Investigations*, Oxford, 1953, P. 20

② ‘*Modes of Meaning*’, *Essays and Studies*, London, 1951, P. 118

③ quoted Peter Newmark, ‘*The theory and craft of translation*’, *Language Teaching and Linguistics Abstracts*, Cambridge, No. 1, 1976.

语言形式来传达细微的差别：

Come for dinner tomorrow. / Why don't you come for dinner tomorrow?

Take up his offer. / I should take up his offer.

Pass me the salt. / Would you pass me the salt? / I would like a little salt, please.

这上面每一组句子都是表达同样的意图，然而其中各句语言形式不同，口气不同，可以看得出说话人与对方的社会关系也不同：有的话直截了当，显然是在自己家里对亲人或熟朋友说的；有的则更礼貌、更正式，像是说话人在别处做客。这一点，又使我们再度认识到前面所说的社会场合或情境对于语言运用的无比重要。显然，翻译者也应该在译文里传达说话人的意图以及他表示意图时在口气和态度等等方面的细微差别。

3. 意义是复杂的。一个词不仅有直接的、表面的、词典上的意义，还有内涵的、情感的、牵涉许多联想的意义。一句话不只是其中单词意义的简单的综合，它的结构、语音、语调、节奏、速度也都产生意义。一词一句的意义有时不是从本身看得清楚的，而要通过整段整篇——亦即通过这个词或这句话在不同情境下的多次再现——才能确定。莎士比亚在《奥赛罗》一剧里让主人公一再称尹阿古为 honest，这个 honest 一词就随着剧情的开展出现了讽刺性的意义，既讽刺这词对于伊阿古的邪恶性格的完全不适合，从而产生了反义，又讽刺主人公对坏人的轻信，结果造成了杀妻的悲剧。同样，当莎士比亚让安东尼在凯撒尸体之前对群众发表演说，几次郑重其事地指出：

For Brutus is an honourable man;
So are they all, all honourable men.

群众很快就听出这 *honourable man* 一语是另有涵义的, 而 *all* 两次紧接出现, 又使他们意识到勃鲁特斯并不比其余的暗杀者好多少, 最后他们终于在安东尼的巧妙的煽动之下, 反过来打击那批刺杀凯撒的“正人君子”了。

不止是这类重复造成意义的复杂, 有时还有故意留下半句不说的现象, 这也对译者构成了困难。这在成语、格言、典故的运用上是常见的, 例如只说 *fool's bolt* (说全应是 *A fool's bolt is soon shot*), *still waters* (*Still waters run deep*), *snows of yesteryear* (*But where are the snows of yesteryear?*), *plus ça change* (*plus ça change, plus c'est la même chose*——虽是法语成语, 在英语中也常有人说的), 等等。最近读美国现代诗, 又看见 Robert Bly 的诗中有这样一行:

And Wilson, saying, 'What is good for General
Motors——'

这个 Wilson 是曾在 1953—1957 年间担任美国国防部长的 Charles Erwin Wilson, 他原是通用汽车公司总经理。当人们质问他为什么把几十亿美元的国防订货合同给了通用汽车公司时, 他作了一个不失其生意人本色的绝妙回答: “*What is good for General Motors is good for the United States.*”在这首诗里, 作者把后半句略去了, 然而美国人或留心当时美国情况的外国人是会懂得诗人的用意的。

但是这样的语言现象已不是词义学所能处理的了。词义学虽对翻译工作有点帮助, 但范围有限。

二

现在我们来看看文体学又对翻译者有什么用处。

现代语言学家——以别于文艺学家——所研究的文体学是一门年轻的学科。它有几个基本概念也许是可以应用于翻译的。

1. 语言要适合社会场合。一群科学工作者讨论专业问题时所说的话不同于他们回家后对妻子说的,成人与成人之间所用的词也不同于成人对儿童用的,闲谈的句子结构不同于作正式报告,写起文章来总比讲话要句子修整,段落分明,而同样是写文章,法律文书、外交条约、会议决议案、商业合同等等又迥然不同于日记、私人信件——如此等等,研究结果,出现了三个多少有点用处的概念:一曰“语域”(register),即某一社会集团(例如从事同一职业的人)在特定社会场合(例如讨论本行业的技术问题)下所用的词汇、句子结构等等;二曰“语类”(varieties, 如 varieties of English),即科学、商业、体育、宗教之类的文体;三曰“共核”(common core),即各语类各文体都必须要用,而且在任何一类一体中都用得最多最广的基本词汇、基本句型种种。这最后一点很重要,可以使我们不致于由于注意各类各体之异而忘了它们之间的同,而且在任何情况下总是同多于异的。从实际运用上讲,没有人能不掌握“共核”而独独能掌握某一语类或文体的;反过来,确实掌握了“共核”的人略经训练,要掌握某一特殊语类或文体却是并不困难的。

然而文学语言却构成了一个特殊问题。在文学语言中,不仅各类各体并存,而且作家们经常利用不同语类、文体的转换与对照来达到特殊艺术效果。而比这点更重要的则是:正是在文学语言中,共核的运用不仅最频繁,最活跃,而且达到了最能发挥其表达力的地步。

在翻译工作里,也必须注意语言与社会场合的关系。译文同样有一个适合社会场合的问题,同样必须能根据原文的要求,运用

各种不同的语类、文体。例如翻译请帖、通知、布告、规章、病历与病情公告之类的“应用文体”，译者应该知道在译文里怎样寻到相等的内行的格式和说法。“油漆未干”必须译成英文的“Wet paint”，而不应是“The paint is not dry.”之类的外行语。“此处有炸药，注意安全”照英语惯例大概应该译成：“DANGER: EXPLOSIVES”。换言之，在这些地方就不能照汉语字面直译，而必须要寻找适合于英语国家同样场合的“对等说法”。过去我国出口商品（如罐头食品）上的说明与广告的译文显得很奇特，就是吃了照汉语原稿直译之苦。

另一方面，对于马克思列宁主义经典著作、外交文件、政府声明之类的翻译，那就要十分贴近字面，特别是在关键性的名词方面。事实上，只要译文句子符合所译成的语言的习惯，并且注意全文的连贯通顺，若干重要名词照原文直译不仅无碍于读者的接受，有时反而能显得突出而新鲜。“Paper tiger”，“people's commune”，“male chauvinism”，“political power grows out of the barrel of a gun”之类的词与说法在英语国家也有一定的流行，便是证明。

文学作品又如何？既然文体学的研究使我们看清它的复杂性，我们也就要用多种手段去翻译它。既然文学作品中各体并存，那么译者所掌握的文体的类别也要广些。既然在文学作品里“共核”运用得最好最精，那么译者也必须首先掌握所用语言中最普通、最本质的东西——而除非译者从小就兼通两种语言，这样深入、细微的掌握只有在运用本族语时才能做到。做到了这一点，又能深刻理解原作，那么直译与意译之争也就比较容易解决。简单地说，要根据原作语言的不同情况，来决定其中该直译的就直译，该意译的就意译。一个出色的译者总是能全局在胸而又紧扣局部，既忠实于原作的灵魂，又便于读者的理解与接受的。一部好的译作总是既有直译又有意译的：凡能直译处坚持直译，必须意译处则放手意译。

2. 语言的运用常有程度不同的个人变异,而变异的目的在于造成突出,引起注意。每种语言都有运用上的常规,即有若干共同遵守的最基本的惯例,但在运用时则各人的“表现”不一样,有些人为了造成强调或其它效果,总要来点或大或小的变异,而以文学作家——特别是诗人——所作的变异为最多最大胆。变异即是对语言的创造性的运用。变异可以是词汇方面的,例如一本畅销小说里出现 two martinis ago(两杯鸡尾酒以前),这是容易理解的,并不离奇,而英国已故诗人 Dylan Thomas 写了 a grief ago 那就比较难懂了(是否指在发生一件惨事或事故以前?)。然而这与常规的 a year ago 之类的话,也只是一字之易。变异也可以是句法、语调和其它方面的,有时两句话分开来看都是最合乎常规的,然而合在一起却使人有一种猝然之感,例如:

I hope they do give you the Nobel Prize,
it would serve you right

这是美国现代诗里继承惠特曼传统的诗人 William Carlos Williams 写给另一个诗人 Ezra Pound 的两行,其变异全在第二行。(人们不禁要问:为什么得诺贝尔奖金是“报应”,是“活该”?此中的消息是:这两人都自命不俗,也许在嘲笑这项奖金和它的获得者。)

对于译者来说,他有双重任务:一是要有慧眼能在原作里发现变异之处,而这就需要他对那个语言的常规很熟悉;二是要有本领能在自己的译文里再现这变异所造成的效果,而这就需要他对自己语言的各种表达方式有充分的掌握。

3. 变异最多见于形象语言,而形象语言的核心是比喻。比喻是随处可见的:

All grammars *leak*.
Einstein took a huge conceptual *leap*.

The British *thrusted* their language down the
linguistic *throats* of the conquered peoples.
Those slick operators, with their *patent teacher* souls!

以上见于非文学的“语类”。有的比喻用动词形式表现,有的用名词,有的用形容词,而在第三例里则由动词与名词合起来表现,二者呵成一气。比喻的好处,一是形象化,具体化,一见就明白,捉摸得住;二是高度集中,在纷纭现象中用一二字就点出核心,语言的运用不能比它更精练了。而要做到这两点,须有将两种不同事物联在一起——将熟悉的、身边的东西同生疏的、辽远的东西联在一起,将琐碎的、实际的、无甚意义的小东西同一个大背景、大的精神世界联在一起——的想像力。正因如此,历来的哲学家、文学批评家都强调比喻的重要性,亚里斯多德就在《诗学》里称之为“天才的标志”。然而在时间的长河里,比喻却又是不断受到淘汰的,用久了成了套语,因此文学作家——特别是诗人——无不致力于创造新的比喻,新的形象。20 世纪作家笔下出现的比喻是这样一类:

The multitudinous windows of the new Hilton look to me
like the heavy-lidded eyes of insomnia sufferers, aching for rest.

White and black trade words *as do frontline soldiers lobbing back an undetonated grenade.*

All art must be for the end of liberating the masses. A landscape is only good *when it shows the oppressor hanging from a tree!*

这些比喻有明显的时代与社会特色,在它们背后有着 70 年代的“敏感”。有时比喻的运用持续几行诗句,如在 Robert Lowell 的“*For the Union Dead*”(1964)里:

Everywhere
giant finned cars nose forward like fish;
a savage servility
slides by on grease.

诗人对于“汽车社会”的鄙弃是如闻其声的。

比喻之常见与重要既如此,翻译者又应对它们采取什么方法,什么战略?在这里,文体学的“语类”之分似乎可以帮助我们决策。当然,每一个比喻或形象都需要根据它的实际情况慎重对待,但是一般地说,对于非文学的语类中的非关键性的比喻,特别是那些早已同普通语言化为一体的所谓“死比喻”(如:the bonnet of a car, foothills, throw a monkey wrench into 之类),就无须拘泥,意译即可。而在文学作品之中,特别在诗里,既然比喻有着体现作者的敏感和时代风貌等等的特殊重要性,那就应该直译。所谓直译,是指:(1)不要用四字成语等套语去译,宁可“欧化”些,以保持其新鲜。(2)要十分准确。例如雪莱有一首题为“England in 1819”的十四行诗,其最后两行是:

Are graves, from which a glorious phantom may
Burst, to illumine our tempestuous day

这当中的 phantom 一词,按照我们现在通行的词典,有“幽灵,鬼怪;阴影,令人恐惧的东西”等释义,但用来译此诗都不合适。也许用“神灵”比较好些,因为雪莱此处此词所指的,实是革命,而“神灵”同后来马克思、恩格斯在《共产党宣言》第一句里所用的“幽灵”一词(德文是 Gespenst, 英译作 spectre)——一个幽灵,共产主义的幽灵,在欧洲徘徊——既可以有所区别,又可以有所呼应。雪莱当然想不到会有《共产党宣言》这一具体的书,马克思、恩格斯也未必

对雪莱这一具体的诗或比喻有特别深刻印象,但是我们后世的读者心里明白:这两篇著作相隔不过 30 年,正是在这风云变幻的 30 年中,工人阶级揭开了人类历史的新页,一个年轻英国诗人在 1819 年所憧憬和渴望的,在 1848 年变成了震惊全欧洲的现实。在这样的背景之前,如果译者漫不经心地将 phantom 一词译为“鬼怪、怪物”之类,那就减缩了雪莱的革命性和预见性,也就是在一个关键的地方没有忠实于原作的精神了。

4. 适合就是一切。文体学的灵魂在于研究什么样的语言适合什么样的社会场合。译者的任务在于再现原作的面貌和精神:原作是细致说理的,译文也细致说理;原作是高举想象之翼的,译文也高举想象之翼。一篇文章的风格只是作者为表达特定内容而运用语言的个人方式,它与内容是血肉一体,而不是外加的、美化的成分。因此从译文来说,严复的“信、达、雅”里的“雅”是没有道理的——原作如不雅,又何雅之可言?

三

以上种种,无非是说词义学和文体学可能会对翻译问题的讨论带来若干新见解。然而我们又必须认识它们的局限性。有许多翻译问题是它们所没有或不能触及或根本不关心的,所触及到的问题也往往谈得不深入,或只有零碎的材料罗列,而缺乏远的透视和大的综合。一种语言的运用就已经是十分复杂十分困难的事了,何况翻译者要处理两种语言呢! 因此虽然他可以从现代语言学获得某些帮助,他必然还要求助于其它方面。例如一个文学翻译者会发现在很多情况下,文艺学会对他更有教益;版本校勘之学可以帮他判断版本高下和文字真伪;文学史可以帮他了解作家所处时代的特点,作家在某一文学传统里的地位,以及与他同时的其他作家、出版商与读者的情况;文学批评可以帮他更加透彻地了解作品的艺术手段与通篇意义,等等。

但是我以为更重要的还是翻译者本身要有长期的、多方面的实践,从中积累甘苦自知的经验,在一定时候同其他的翻译者交流一下,其好处远超过读任何语言学或翻译理论的著作。

前几年看到一本 *Poems of the Late Tang* (《晚唐诗》, 1965 年英国企鹅书店版), 译者为英国人 A. C. Graham, 他译了杜甫的《秋兴》和孟郊、韩愈、李贺、李商隐、杜牧等人的诗, 译文和解说都很出色。他提到他曾用心译过杜甫的《登岳阳楼》一诗:

昔闻洞庭水	今上岳阳楼
吴楚东南坼	乾坤日夜浮
亲朋无一字	老病有孤舟
戎马关山北	凭轩涕泗流

但几经考虑,最后还是决定不发表译文,主要在于他不满意自己译文的最后一行:

As I lean on the balcony my tears stream down

原因是:“Tu Fu will on occasion speak of his feelings, or at any rate his tears, with a simplicity which falls rather flat in English.”(见该书 91 页)。这一点很有意思,他触到了一个词义学所不常处理的问题,即同一意义的词(涕泗与 tears 是完全的等同语),在不同文化传统、不同社会里所引起的不同反应问题。某些词在一个语言里有强烈的情感力量,而其等同词在另一语言里却平淡无奇,上列“涕泗”便是一例。反过来,也有某一词在原文里近乎套语,而照字面直译到另一语言却显得生动、新鲜,“雨后春笋”便是一例。人们喜欢谈翻译中“对等词”的重要,殊不知真正的对等词应该包括情感力量,背景烘托,新鲜还是陈腐,时髦还是古旧,声调是和谐还是故意不协律,引起的联想是雅还是俗等等方面的“对等”,而且在

文学作品特别是诗的翻译中,还有比词对词、句对句的对等更重要的通篇的“神似”问题。这一切使得翻译更为不易,但也正是这点不易使翻译跳出“技巧”的范畴而变为一种艺术,使它能那样强烈地吸引着无数世代的有志之士——他们明知其大不易而甘愿为之,而且精益求精,乐此不疲;他们是再创造的能人,他们在两种文化之间搭着桥梁,他们的努力使翻译工作变成一种英雄的事业。

1978 年

穆旦的由来与归宿

良铮过早地走了，但我们还在读着穆旦的诗。

—

穆旦是怎样形成的？

30年代中期，中国人陷于外敌入侵的困境，然而中国知识分子也特别争气。在那当口，几所大学办得十分出色，大学师生也是才气逼人。清华就是那样一所大学。它的文学院不仅出大学者，还出大作家。就在那样的时候，良铮进了清华的外文系。

我们是同班。从南方去的我注意到这位瘦瘦的北方青年——其实他的祖籍是浙江海宁——在写诗，雪莱式的浪漫派的诗，有着强烈的抒情气质，但也发泄着对现实的不满。我当时也喜欢诗，但着重韵律、意象、警句。那时候，我们交往不多。

后来到了昆明，我发现良铮的诗风变了，他是从长沙步行到昆明的，看到了中国内地的真相，这就比我们另外一些走海道的同学更有现实感。他的诗里有了一点泥土气，语言也硬朗起来。

一位英国青年教师也到了昆明。我们已在南岳听过他的课，在蒙自和昆明，我们又听了他足足两年的课，才对他有点了解。这位老师就是威廉·燕卜苏。

燕卜苏是奇才：有数学头脑的现代诗人，锐利的批评家，英国大学的最好产物，然而没有学院气。讲课不是他的长处：他不是演说家，也不是演员，羞涩得不敢正眼看学生，只是一个劲儿往黑板上写——据说他教过的日本学生就是要他把什么话都写出来。但

是他的那门《当代英诗》课内容充实,选材新颖,从霍普金斯一直讲到奥登,前者是以“跳跃节奏”出名的宗教诗人,后者刚刚写了充满斗争激情的《西班牙》。所选的诗人中,有不少是燕卜苏的同辈诗友,因此他的讲解也非一般学院派的一套,而是书上找不到的内情,实况,加上他对于语言的精细分析。

我们对他所讲的不甚了然,他绝口不谈的自己的诗更是我们看不懂的。但是无形之中我们在吸收着一种新的诗,这对于沉浸在浪漫主义诗歌中的年轻人倒是一副对症的良药。

这时候,良铮已经在用穆旦这个笔名写诗了,一开始是发表在墙报上,后来才在《文聚》之类用土纸印的杂志上出现。

当时我们都喜欢艾略特——除了《荒原》等诗,他的文论和他所主编的《标准》季刊也对我们有影响。但是我们更喜欢奥登。原因是:他更好懂,他的渗和了大学才气和当代敏感的警句更容易欣赏,何况我们又知道,他在政治上不同于艾略特,是一个左派,除了在西班牙内战战场上开过救护车,还来过中国抗日战场,写下了若干首颇令我们心折的十四行诗。

这一切肇源于燕卜苏。是他第一个让我们读《西班牙》这首诗的。

穆旦的诗里有明显的奥登的影响。例如见于《五月》一诗的:

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今独自依栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏是那樣的朦胧,
在火炬的行列叫喊过去以后,
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出,

在报上登过救济民生的谈话后，
愚蠢的人们就扑进泥沼里，
而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

在最后两行里，那概括式的“谋害者”，那工业比喻（“紧握一切无形电力的总枢纽”），那带有嘲讽的政治笔触，几乎像是从奥登翻译过来的。

然而又不是。它们是穆旦自己的诗句，写的是中国的现实；而开头的几行中国古典风的诗句更是穆旦别出心裁的仿作，而仿作只是为提供一个对照：两种诗风，两个精神世界，两个时代。不过在运用这种猝然的对照上，也显出燕卜苏所教的英国现代派诗的影响已经深入到中国青年诗人的技巧和语言了。

这就表明：在当年昆明，穆旦和他的年轻的诗友是将西欧的现代主义同中国的现实和中国的诗歌传统结合起来了的。

这一结合产生了许多好诗。穆旦的《五月》、《夜晚的告别》、《赞美》、《春》、《诗八首》等等，杜运燮的《滇缅公路》，郑敏的一系列沉静深思的小章，都是好诗。都是年轻人的诗。一开始文字有点毛糙，然而很快穆旦学会了写得更紧凑，文字也更透亮：

春

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下，为永远的谜迷惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，却无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

1942 年

不止是所谓虚实结合，而是出现了新的思辨，新的形象，总的效果则是感性化，肉体化，这才出现了“我们二十岁的紧闭的肉体”和“呵，光，影，声，色，都已经赤裸，/痛苦着，等待伸入新的组合”那样的名句——绝难在中国过去的诗里找到的名句，从而使《春》截然不同于千百首一般伤春咏怀之类的作品。它要强烈得多，真实得多，同时形式上又是那样完整。

等到穆旦来写《诗八首》，他又使爱情从一种欲望转变为思想，出现一种由实到虚的过程，然而虚了只是为了扩大精神背景，文字上也相应地出现一种哲理化：

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

其实这哲理化仍是处处伴随以形象：拥抱，照明，黑暗，沉迷，因此又是有物可按，一点儿也不空洞，反而把现代青年知识分子的爱情特点——言语照明世界，成形和未成形，可能和不可能——突出起来。这样的情诗在中国的漫长诗史上也是从未见过。

无论如何，穆旦是到达中国诗坛的前区了，带着新的诗歌主题

和新的诗歌语言，只不过批评家和文学史家迟迟地不来接近他罢了。

二

足足 30 年，穆旦不再涉足诗坛。

然而他没有停止写诗，写得少了，但仍然在写。使人惊讶的，是仍然写得很好。

例如以《冬》为题的四首之一：

我爱在淡淡的太阳短命的日子，
临窗把喜爱的工作静静做完；
才到下午四点，便又冷又昏黄，
我将用一杯酒灌溉我的心田。
多么快，人生已到严酷的冬天。

我爱在枯草的山坡，死寂的原野，
独自凭吊已埋葬的火热一年，
看着冰冻的小河还在冰下面流，
不知低语着什么，只是听不见。
呵，生命也跳动在严酷的冬天。

我爱在冬晚围着温暖的炉火，
和两三昔日的好友闲谈，
听着北风吹得门窗沙沙地响，
而我们回忆着快乐无忧的往年。
人生的乐趣也在严酷的冬天。

我爱在雪花飘飞的不眠之夜，

把已死去或尚存的亲人珍念，
当茫茫白雪铺下遗忘的世界，
我愿意感情的热流溢于心间，
来温暖人生的这严酷的冬天。

1976年12月

这首诗，当它还以手稿形式在朋友间流传的时候，引起了安慰和希望：安慰的是，经过将近30年的坎坷，诗人仍有那无可企及的诗才，写得那样动人；希望的是，虽然这诗的情调是沉静而又衰戚的（试看每一节都以“严酷的冬天”作结），但有点新的消息，恰恰在“严酷”之前端出了“跳动的生命”，“人生的乐趣”，“温暖”。当时“四人帮”已倒，虽然党的十一届三中全会还未召开，但人们心里充满了期待，所以朋友们也就觉得这一下好了，穆旦将有第二个花朝了，而且必然会写得更深刻，更雄迈，像《冬》所已预示了的那样。

还可以提出一点：解放前的出色诗人在解放后虽有写诗的，往往写得不及过去；过去写得那样精妙，后来不是标语口号，就是迹近打油了。可见这一过渡是极为不易的。穆旦则不然。他的这首《冬》可以放在他最好的作品之列，而且更有深度。

这原因，据我看是两个。一个是他真的有感，不是一次偶然的冲动，而是长年累月积累起来的深刻感受。另一个是诗艺上的严格。格律谨严，大多数诗行字数一样，脚韵从头到底（每节二四五行之末押韵），不让任何浮词、时髦词、文言词进入。他的诗歌语言最无旧诗词味道，是当代口语而去其芜杂，是平常白话而又有形象的色彩和韵律的乐音。

同时，我们也看到：当年现代派的特别“现代味”的东西也不见了——没有工业性比喻，没有玄学式奇思，没有猝然的并列与对照，等等。这也是穆旦成熟的表征。真正的好诗人，是不肯让自己被限制在什么派之内的，而总是要在下一阶段超越上一阶段的自己。

因此,从任何方面说,《冬》都是一种恢复,又是一种发展。熟人们几乎是像期待济慈的莎士比亚化阶段那样期待着穆旦的新的诗歌年华。

然而这却没能实现。

但是又无须过分懊丧,因为《冬》虽是绝唱,但在它之前却还有数量大得惊人的另一类诗歌是穆旦——查良铮的成绩。这就是他的译诗。

查良铮在50年代从美国回来之初,利用他在芝加哥学的俄文译了大量普希金的诗:从《波尔塔瓦》、《青铜骑士》、《加甫利颂》……直到《欧根·奥涅金》。这一阶段过去后,他转向英国浪漫主义诗:雪莱、济慈、拜伦都各有一选集,而最主要的成绩则是拜伦的《唐璜》两厚卷。此外,他在不同时期译过一些英国现代派诗,叶芝、奥登等人所作之外,主要是艾略特的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》和《荒原》。

这三大类作品都是以诗译诗,这是第一特点。不仅译成诗体,而且原诗有格律的,译诗也有格律,这是贯彻始终的。

我为了编一部诗选,曾将《荒原》的前后三个中译本加以比较,结果我发现:良铮所译最好。

也许这是因为艾略特是现代派,性质相近,所以译起来得心应手?

那么,拜伦该是另一种性质了吧。《唐璜》是一部大书,又是一部奇书,既讲故事,又发议论,二者都极精彩。以文体论,这里是英国上层人士讲的那种地道口语,很有风趣,百无禁忌,讽刺,挖苦,表现在诗里的是倒顶点,险韵,外国语,还有其他怪东西——连药方都出现过。当然,还写爱情,写战役,叙述旅行中的奇遇,美景,等等,变化是很多的。对于任何译者,此书是一大考验。上海过去出过一个译本,只是分行写的散文,还有许多错误。

查良铮的译法是:以原诗的意大利八行体为基础,保持其全部脚韵,但在韵的排列上略加变动;保持其口语文体,以及文字上的

几乎一切特点(包括成为拜伦讽刺艺术一大组成部分的“倒顶点”),全书 17 章 14 节一律如此。在全部译稿完成之后——这正是他困处大学图书馆的岁月——他又通读几遍,随时修改,最后才带点自慰地把稿子放在一边,让它“冷却”,准备过一个时期再去加工。

其结果,一部无愧于原作的文学译本在中国产生了。

译者的一支能适应各种变化的诗笔,译者的白话体诗歌语言,译者对诗歌女神的脾气的熟悉,译者定要在文学上继续有所建树的决心——这一切都体现在这个译本之中。

这里有戏剧性的场面:

听到惊叫声,唐璜立刻跳起来,
一把托住海黛使她不致栽倒;
接着从墙上摘下剑,怒冲冲地
就要惩罚这不速之客的侵扰;
兰勃洛直到现在都没有开口,
只冷冷一笑说:“只要我一声叫,
立刻就有千把刀子亮在这里,
小伙子,不如把你那玩艺收起。”

(IV.37)

这里有富于浪漫情调的风景:

黄昏的美妙时光呵!在拉瓦那
那为松林荫蔽的寂静的岸沿,
参天的古木常青,它扎根之处
曾被亚得里亚海的波涛漫淹,
直抵凯撒的古堡;苍翠的森林!
屈莱顿的歌和薄伽丘的《十日谈》

把你变为我梦魂萦绕的地方，
那里的黄昏多叫我依恋难忘！

(Ⅲ.105)

你要另一种笔调么？请听听这半开玩笑的议论：

“余何所知哉？”这蒙田的座右铭
也成了最早的学院派的警句：
人所获知的一切都值得疑问，
这是他们最珍视的一个命题；
自然，哪儿有确定不够的事物
在这瞬息万变的大千世界里？
我们此生怎么办！这真是个谜，
连怀疑我恐怕都可加以怀疑。

(Ⅸ.17)

这最后一行里出现了拜伦的语言游戏，译者似乎是毫不费力就把它移植过来了。同样，拜伦的倒笔也没有难倒他：

谁料时间竟把那仙品的醇美
一变而为极家常的淡然无味！

(Ⅲ.5)

而当拜伦感喟生死无常的时候，译者的声音也是忧郁而又动人：

反正我坟头的青草将悠久地
对夜风叹息，而我的歌早已沉寂。

(Ⅳ.99)

似乎在翻译《唐璜》的过程里,查良铮变成了一个更老练更能干的诗人,他的诗歌语言也更流畅了,这两大卷译诗几乎可以一读到底,就像拜伦的原作一样。中国的文学翻译界虽然能人迭出,这样的流畅,这样的原作与译文的合拍,而且是这样长距离大部头的合拍,过去是没有人做到了的。

诗歌翻译需要译者的诗才,但通过翻译诗才不是受到侵蚀,而是受到滋润。翻译《唐璜》的诗人才能写出《冬》那样的诗。诗人穆旦终于成为翻译家查良铮,这当中是有忧伤和曲折的,但也许不是一个最坏的归宿。

1987 年

译诗与写诗之间

——读《戴望舒译诗集》

—

戴望舒是中国新诗发展史上的重要诗人，但是现在的读者可能不知道他也是一个译诗能手。最近，《戴望舒译诗集》（湖南人民出版社，1983）出版了，人们才发现他译诗的数量远远超过他的创作：这本《译诗集》共 304 页，而他的《诗集》（四川人民出版社，1981）仅 165 页。

《译诗集》内容丰富而又重点突出。丰富，因为其中颇有出人意外的作品，例如很难想象戴望舒会去翻译叶赛宁，然而他译了，而且译得颇有吸引力，例如：

我是最后的田园诗人，
在我的歌中，木桥是卑微的。
我参与着挥着香炉的
赤杨的最后的弥撒。

脂蜡的大蜡烛
将发着金焰烧尽，
而月的木钟，
将喘出了我的十二时。

——《最后的弥撒》

这是很有现代敏感的诗行。我不知道译者是否懂得俄文,可能他是通过其他文字转译的,那就更使人惊讶于他对叶赛宁的精神的体会之深了。

当然,他译得最多的是法文和西班牙文作品。以法文作品而论,重点是象征派和后象征派,但也包括了爱吕亚(Paul Eluard)的诗 14 首,其中有那首有名的《公告》:

他的死亡之前的一夜
是他一生中的最短的
他还生存着的这观念
使他的血在腕上炙热
他的躯体的重量使他作呕
他的力量使他呻吟
就在这嫌恶的深处
他开始微笑了,
他没有“一个”同志
但却有几百万几百万
来替他复仇他知道
于是阳光为他升了起来

抗击纳粹的地下斗争给了这首完全是现代写法的诗以一种英雄气概,译文是足以同原作匹配的。

西班牙文作品中,这种抗战气息浓厚的作品更多。实际上,有八首诗另成一束,其标题就是《西班牙抗战谣曲抄》,这当中有阿尔倍谛的《保卫马德里、保卫加达鲁涅》。

这些说明:在 30 年代后期,戴望舒已经走出雨巷,渴望用他自己所掌握的一点写诗译诗的本领,为反法西斯斗争服务。他已经清楚,在中国和在西班牙,进行着的是同一性质的斗争。戴望舒、爱吕亚、阿尔倍谛等人毫无疑问都是“现代派”,这也可见现代主义

决非右派、法西斯倾向者的独占物。

二

然而战火和斗争是要过去的。经常使戴望舒倾心的则是那些有深刻的感受而又能用新颖的技巧把它们表达出来的现代诗人。他的《译诗集》里就出现了许多这样的诗人，篇幅占得多的是两人：一个是《恶之花》的作者波特莱尔，另一个是《吉卜赛谣曲集》等等的作者洛尔迦。重点里的重点——无论从译诗数量或译者经营之勤来说——就是这两位大诗人。

在戴望舒之前，曾经有一些人译过《恶之花》，但他不满意，因此要自己动手来译；在戴望舒之后，又有一些人译了《恶之花》，但这一次是我们不满意了，因为一直到现在，还没有人达到戴望舒当年的水平。

戴望舒译的并不多，一共 24 首，仅占全书 1/10。但这 24 首，首首是精品。译者向他自己提了极严格的要求：

这是一种试验，来看看波特莱尔的质地和精巧纯粹的形式，在转变成中文的时候，可以保存到怎样的程度。^①

他尽力传达原诗的内容，也忠于原诗的形式：法文的十二音节、十音节、八音节诗行他用中文的十二言、十言、八言诗来译，一切韵脚安排悉如原作，“也许笨拙到可笑”。

“笨拙”是过谦。事实上，我们读到了这样出色的译诗：

请毫不懊悔地穿过我臭皮囊，
向我说，对于这没灵魂的陈尸，

① 《戴望舒译诗集》，第 153 页。

死在死者间，还有甚酷刑难当！

——《快乐的死者》

为这单调的震撼所摇，我好像
什么地方有人匆忙把棺材钉……
给谁？——昨天是夏，今天秋已临降！
这神秘的声响好像催促登程。

——《秋歌》

秋天暖和的晚间，当我闭了眼
呼吸着你炙热的胸膛的香味，
我就看见展开了幸福的海湄，
炫耀着一片单调太阳的火焰；

——《异国的芬芳》

因为我将要沉湎于逸乐狂欢，
可以随心所欲地召唤回春天，
可以从我心头取出一片太阳，
又造成温雾，用我炙热的思想

——《风景》

好一个“从我心头取出一片太阳”完整地再现了原文：

De tirer un soleil de mon coeur

保持了那个新鲜的形象，而所用的中文又是连一般读者也能够理解的，这就是戴望舒的功力所在。

波特莱尔的拟人式抽象名词曾使别的译者感到困惑，却没能难住戴望舒。请看：

——而长列的棺材，无鼓也无音乐，
慢慢地在我灵魂中游行，“希望”
屈服了，哭着，残酷专制的“苦恼”
把它的黑旗插在我垂头之上。

——《烦闷(二)》

而当波特莱尔突然变得短促，沉重，戴望舒也改换笔调：

亚伯的种，你的插秧
和牲畜，瞧，都有丰收；

该隐的种，你的五脏
在号饥，像一只老狗

——《亚伯与该隐》

戴的译文并不是一味顺溜、平滑的，而是常有一点苦涩味，一点曲折和复杂，而这又是波特莱尔的精神品质的特点。

这样的契合难求！其原因之一在于：戴望舒看出波特莱尔最吸引人的地方在于若干似乎相对抗的品质的结合，例如古典主义和现代主义的结合。他的古典主义见于他的精致，严格，对形式和格律的关注；他的现代主义见于他精神上的深刻性——深刻到曾使艾略特一厢情愿地以为他是在“从后门进入宗教”；也见于他对于新的音韵、形象、新的拼合和对照方式的不倦的追求，也就是用新的诗歌语言来表达新的敏感的巨大努力。而戴望舒之所以能看出这一点，是因为他自己也是这样的一个诗人，在他身上也有古典主义和现代主义的结合，实际上就是中国诗歌传统和西欧现代敏感的结合。对于戴，译诗是写诗的一种延长和再证实。他把多年写诗的心得纳进他的译诗，从而取得了非凡的成果。

三

等到戴望舒翻译起洛尔迦等西班牙诗人的作品，他带我们进入了一个色彩和音乐的新世界：色彩强烈、鲜明，西班牙的阳光像比任何地方都强烈，而它的阴影也特别浓厚，总有那一种“刚强下的哀愁”；而音乐，首先是自然界的声，特别是流水的声音：

杜爱罗河，杜爱罗河，
没有人伴你向前流；
没有人停下来谛听
你的永恒的水之歌讴。

——狄戈《杜爱罗河谣曲》

碧色，碧色，碧色的水流，
胡加河的迷人的水流，
在你摇篮时已看见你的山松，
把你映照得碧油油。

——狄戈《胡加河谣曲》

孩子：

让我们唱歌吧，
在这小广场里，
澄净的泉水，
清澈的小溪！

你那青春的手里
拿着什么东西？

我：

一枝纯白的水仙，
一朵血红的玫瑰。

孩子：

把它们浸在
古谣曲的水里。
澄净的泉水，
清澈的小溪！

——洛尔迦《小广场谣》

瓜达基维河
在橙子和橄榄林里流。
格拉那达的两条河，
从雪里流到小麦的田畴，

哎，爱情呀，
一去不回头！

瓜达基维河，
一把胡须红又红，
格拉那达的两条河，
一条在流血，一条在哀恸。
哎，爱情呀，
一去永随风！

——洛尔迦《三河小谣》

多么动听的美丽的译文！西班牙语的音乐性，西班牙诗人对强烈色彩的迷恋，都传达过来了。然而又不只是甜甜蜜蜜，因为在迷人

的歌曲后面，隐藏着死亡——请看两条河“一条在流血，一条在哀恸”。这样一来，有了深度，有了回响。

这也是民歌的胜利，但却是经过改造的民歌。洛尔迦要在古老的形式里注入现代诗人的感情，因此文学里见过千百次的某些基本情境在他的笔下也显得新鲜，例如：

树呀树

树呀树，
枯又绿。

脸儿美丽的小姑娘
正在那里摘青果，
风，高楼上的浪子，
来把她的腰肢抱住。

走过了四位骑士，
跨着安达路西亚的小马，
披着黑色的长大氅，
穿着青绿色的短褂。
“到哥尔多巴来呀，小姑娘。”
小姑娘不听他。

走过了三个青年斗牛师，
腰肢细小够文雅，
佩着镶银的古剑，
穿着橙色的短褂。
“到塞维拉来呀，小姑娘。”
小姑娘不理他。

暮靄转成深紫色，
残阳渐暗渐西斜，
走过了一个少年郎。
带来了月亮似的桃金娘和玫瑰花。
“到格拉那达来呀，小姑娘。”
小姑娘不睬他。

脸儿美丽的小姑娘，
还在那里摘青果，
给风的灰色的胳膊，
把她的腰肢缠住。

树呀树，
枯又绿。

戴望舒的处理是颇见匠心的，他用了一字的二行——“树呀树/枯又绿”来译原作中的叠句：

Arbolé arbolé
seco y verdé

同样用极普通的词展开了一个深远的情境——冬天去了春又来，万物复苏了——同样是民歌调子，同样充满了回响。但他又没有死跟原文，而作了某些细微而颇饶情趣的变动，例如见于几个平行句的：

小姑娘不听他。

小姑娘不理他。

小姑娘不睬他。

来把她的腰肢抱住。

把她的腰肢缠住。

洛尔迦的原文里并没有“听”、“理”、“睬”的分别，也没有“抱”、“缠”的分别，这些是译者自己引进的，而这一引进使得情节一步高过一步，增强了诗篇的戏剧性，而这正是洛尔迦同几乎所有民歌作者都追求的，因为民歌之中往往有一个故事，情节简单而戏剧性却是强烈的。

然而民歌并非戴望舒所长，他的创作里没有民歌型的诗。这一次，替他排除困难的则是他所受的中国古典诗的教育。这首译诗里的许多用词——“高楼上的浪子”，“少年郎”，“腰肢”，“佩着镶银的古剑”等等——和整个气氛唤起了我们对某些古诗的回忆，例如：

青青河畔草，郁郁园中柳，
盈盈楼上女，皎皎当窗牖。……

——《古诗十九首》

何用识夫婿？白马从骊驹。
青丝系马尾，黄金络马头。
腰中鹿卢剑，可值千万余。……

——《陌上桑》

这些古诗在其出现之际，也许还带着民间歌谣的新鲜露水吧？戴

望舒能从这类古诗里化出一种译洛尔迦的诗歌语言,也就能像原作那样做到既有现代敏感,又有深入民间古典传统的回响了。

这样的牧歌世界是无法保持下去的,特别是在那时的西班牙和中国。果然,另一种力量出现在洛尔迦的诗里:

那吉卜赛姑娘
在水池上摇曳着。
绿的肌肉,绿的头发,
还有银子般沁凉的眼睛。
一片冰雪的月光
把她扶住在水上。
夜色亲密得
像一个小小的广场。
喝醉了的宪警
正在打门。

——《梦游人谣》

洛尔迦写得对照分明,从“一片冰雪的月光”下“摇曳在水池”上的“绿的肌肉,绿的头发/还有银子般沁凉的眼睛”——全是美丽、纯洁的形象——一下子转到“亲密”的“小小的广场”这个城市形象,而最后砰的一响,原来是事态紧急,“喝醉了的宪警/正在打门”!戴望舒保存了这情节开展的程序,保存了一切形象,而且把最后一行特别缩短,只用四个字来表达恶人的突然来临!

他对于《西班牙宪警谣》的处理也同样无愧于原作的尖锐性和艺术成就。在这里,洛尔迦以本色的现代笔法写宪警的横暴:

黑的是马。
马蹄铁也是黑的。
他们大蹃上闪亮着

墨水和蜡的斑渍。
他们的脑袋是铅的
所以他们没有眼泪。
带着漆布似的灵魂
他们一路骑马前来，
驼着背，黑夜似的，
到一处便带来了
黑橡胶似的寂静
和细沙似的恐怖。
他们随心所欲的走过，
头脑里藏着
一管无形手枪的
不测风云。

民歌情调仍然出现，主要在描写吉卜赛人的那些段落：

啊，吉卜赛人的城市！
城角上挂满了旗帜。
月亮和冬瓜
还有蜜渍的樱桃。
啊，吉卜赛人的城市！
谁看了你而不记得？
悲哀和麝香的城，
耸起着许多肉桂色的塔楼。
到了夜色降临，
黑夜遂被夜色染黑，
吉卜赛人在他们的冶场里
熔铸着太阳和箭矢。

世代相传的和平生活的风俗图多么动人,然而经不起披着黑大氅的40名宪警的砍杀,“佩刀挥劈生风”,“人头遭殃”了,一切崩溃了。民歌情调也受制于另一种诗歌语言:口语体,说话而不是吟唱的调子,超现实主义式的比喻与拼合:“漆布似的灵魂”,“黑橡胶似的寂静”,“细沙似的恐怖”,而在宪警的“头脑里藏着”的则是

一管无形手枪的
不测风云。

实体的手枪,然而“无形”,而又同“不测风云”联在一起,从一样小凶器看到欧洲政治的大局面了。洛尔迦的手法充满了现代敏感,戴望舒的译文也达到了同样效果:虚实结合,从小见大,意义上的突跃,形象上的猝然拼接,而又一切出之以普通读者也能接受的诗歌语言。

四

戴望舒还有其他出色译文,如也是洛尔迦所作的《伊涅修·桑契斯·梅希亚思挽歌》。但是我们无须再事分析了,已经有足够的例子可以略作归纳和引申了。

首先一点,只有诗人才能把诗译好。这是常理,经戴望舒的实践而愈验。

其次,诗人译诗,也有益于他自己的创作,戴望舒的诗风有过几次改变,各有背景,其中一个重要因素则是:他在译诗的过程里对于诗的题材和艺术有了新的体会。因为译诗是一种双向交流,译者既把自己写诗经验用于译诗,又从译诗中得到启发。一开始,戴望舒写的诗是格律谨严、文言气息浓厚的《自家悲怨》之类:

怀着热望来相见,

希冀一诉旧衷情。

后来变了，写出了韵律松散、絮语口气的《我的记忆》：

我的记忆是忠实于我的，
忠实甚于我最好的友人。

这是一种进程，而与这进程大致同步的是他在译诗上的发展，即从魏尔伦的

瓦上长天
柔复青！
瓦上高树
摇娉婷。

发展到耶麦的

我爱那如此温柔的驴子，
它沿着冬青树走着。

戴望舒的诗里曾有过《忧郁》的苦吟：

心头的春花已不更开，
幽黑的烦忧已到我欢乐之梦中来。

我的唇已枯，我的眼已枯，
我呼吸着火焰，我听见幽灵低诉。

去吧，欺人的美梦，欺人的幻像，

天上的花枝，世人安有痴想！

这是创作，不是翻译，也不是模仿——戴望舒这位有为的作者从来不屑于仅仅模仿——但是这里的气氛，用词，形象，以及那喊叫“去吧”的口气，很像波特莱尔，几乎可以乱真。然而后来，他写下了风格截然不同的《元旦祝福》：

新的年岁带给我们新的希望，
祝福！我们的土地，
血染的土地，焦裂的土地，
更坚强的生命将从而滋长。

新的年岁带给我们新的力量。
祝福！我们的人民，
坚苦的人民，英勇的人民，
苦难会带来自由解放。

像是另一个人写的。这一转变的主要原因无疑是时局。诗写于1939年，当时抗日战争已经大规模地展开。但也是在那个时候，戴望舒致力于翻译西、法两国的抗战诗，难道就不曾从翻译中得到新的感兴？当然，不译也可以从阅读里获得启发，但读了又去翻译，那深入程度就不是一般浏览所能比了，何况在再表现的过程里译者还须用全部本领去试着传达原作从内容到写法的所有特点呢！

第三，戴望舒的成就还告诉我们：在什么情况下译诗能取得最好的效果。除了译者个人的天才和素养之外，他所使用的语言必须处于活跃状态，即一方面有足够的灵活性能够适应任何新的用法，另一方面又有足够的韧性能够受得住任何粗暴的揉弄。在戴望舒着手译诗的时候，汉语正处于那样一种活跃、开放的状态，因

为中国刚刚经历了一场文学革命,文学语言从文言变成了白话。但同时,中国深长的古典文学传统又不是几篇宣言所能一笔勾销的,而这也有助于翻译,因为译者早年所受的古典诗的熏陶会使他保有高尚的趣味,对于形式的严格要求,对于质的强调等等,这些形成了一种价值标准,使他的译文不至于变得太幼稚,太生硬,太无深度与余音,因而也不会使好心的读者望而却步,这样也就有助于树立和推广文艺上的新事物。换言之,在好的译作里面,传统同创新是并存的。

更深一层看,诗的翻译对于任何民族文学、任何民族文化都有莫大好处。不仅仅是打开了若干朝外的门窗;它能给民族文学以新的生命力,由于它能深入语言的中心,用新的方式震撼它,磨练它,使它重新灵敏、活跃起来。如果去掉翻译,每个民族的文化都将大为贫乏;整个世界也将失去光泽,宛如脱了锦袍,只剩下单调的内衣。

因此,不时受到指摘的诗歌译者们无须自馁。面对着从歌德以来的所有“明智、懂事”的人——包括许多诗人自己——所有关于诗无法译的断言,戴望舒用他的实践回答了他们:诗是可以译的。当然有所失,但也有所得,而总的衡量起来,特别是从文学与文学之间、文化与文化之间的互相启发、互相增益来说,得大于失。至今人们都在惋惜戴望舒的早死;正当他在经历了一段译诗的辛勤劳动和巨大收获之后,像是创作上要有一次飞跃的时候,命运制止了他。然而命运却夺不走他的翻译成果。他在搁下诗笔以前,已经把现代西欧诗歌的精华传达给了中国爱诗的人群——他们人数也许不多,然而真正是热心者,而他们对于这位卓越的译者是充满了感激之情的。

我为什么要译诗

我为什么要译诗？主要是因为我爱诗，原来自己也写诗，后来写不成了，于是译诗，好像在译诗中还能追寻失去的欢乐，而同时又碰上一个难应付的新对手，专门出难题，这倒也吸引了我。

另外，我也关心我国的新诗坛，希望自己所译对于我国的诗歌创作有点帮助。中外诗歌各有优缺点，应该互相交流、学习。我在翻译的过程中，常感这里那里有值得我们诗人借鉴的东西，也常在译文的前言后记里对此有所涉及，只是未处处点明而已。现在重读了各篇译文，觉得就英文诗而论，也许下列几个方面特别值得注意：

一、诗的天地广大，有许多主题、体裁、写法，例如以体裁而论，可以用诗写信（如彭斯），写日记（如麦克尼斯），写自传（如华兹华斯），写墓志铭（如叶芝），更不必说写故事、小说、剧本了。中国新诗近年来似偏重抒情，也可写写其它体裁。

二、诗贵创新。凡大诗人都有大创新。华兹华斯在题材和语言上作了大创新，结果引出了一个浪漫主义运动。创新的一端是改造传统，如彭斯、麦克迪儿米德之于苏格兰民歌。创新的另一端是借用外国意境，如勃莱之于白居易。

三、对于形式的注意。即使是反传统的自由诗或布莱克、莫里斯后期的滔滔不绝的长行诗，也有它们内在的形式。形式对于诗人是自我约束，又是自我挑战。形式不仅是诗艺的要求，也是内容的体现。

中国新诗史上，闻一多、卞之琳、何其芳几位前辈都曾努力于建立新形式，但他们的注意力似乎限于格律；看看当代英文诗，就会发现在格律之外，还有形象的排列和对照，肌理的松或紧，诗篇

各部分的比例,诗体的严格或灵活与内容的一致或故意对立,通篇气氛与意境的和谐与变化等等,这些也构成形式。

四、诗歌语言问题。语言要丰富,要尖锐,要有各体各种风格,但是朴素最难,白文最难,而大诗人都是运用白文的高手。诗的散文化是一个明显的趋势,一种可喜的发展,但这种散文首先是精练的好白文。

就我所看到的一些当代中国诗篇来说,题材有新的,但是语言不给人新鲜感,往往冗长而不精练。

五、真实性和想像力。要有细节的真实,还要有情绪、气氛的真实,不靠堆砌和开账单,而靠选择得当,画龙点睛。当代诗人中,像拉金之写福利国家时期英国的生活环境和青年心情,R. S. 托马斯之写威尔士农民,希尼之写英国警察进入爱尔兰家庭的紧张气氛,便达到了高度的真实。

还有一种真实,即说真话,不怕向传统之见、权威之言,甚至社会上多数人向来奉为神圣的信念挑战,冒天下之大不韪说出自己的真实想法,也不怕暴露自己的不光彩处和窘态,而且敢于公然道出自己的向往和追求,并用最大的热情描绘自己心目中的理想世界。这本集子里,彭斯、布莱克、雪莱、麦克迪儿米德等人的诗里,都有这种更高的真实。

而把一切收拢、提高、并且溶合为一个整体的则是想像力。选择诗体和取舍细节需要想像力,在比喻和形象里做到小中见大,在别人不经意处看出事物的联系或对照,也需要想像力。要达到真实性也需要想像力,没有想像力就没有怜悯、同情、人道精神,看不出人间的大不平大不义,看见了也无切肤之痛,又哪里能有不顾自己死生而说真话的勇气,或描绘自己的梦和理想的胆略和热情?

可能还有其它值得注意之点。但如果通过这里的译文能够使我国诗人得到若干启发,又使我国的读书界得到一点乐趣,我就会感到这几十年的努力没有白费了。

我希望以后还有新的译作。这个集子的结束处是开放着的。

新时期的翻译观

——一次专题翻译讨论会上的发言

1. 中国翻译家是否有一个独特的传统?

有的。根据古代译佛经和近代译社科和文艺书的情况来看,这个传统至少有三个特点:

一是有高度使命感,为了国家民族的需要不辞辛苦地去找重要的书来译。

二是不畏难,不怕译难书、大书、成套书。

三是做过各种试验:直译,意译,音译,听人口译而下笔直书,等等。

因此成绩斐然,丰富了中国文化,推进了社会改革,引进了新的文学样式。

单从现代看,也有一些特点可说。

例如,若干第一流作家都搞过翻译:鲁迅、郭沫若、茅盾、冰心、田汉、曹禺、徐志摩、戴望舒、艾青、卞之琳、冯至、李健吾等等都是。在许多情况下,翻译提高了他们的创作,或者发展了他们的创作。而由于他们也从事翻译,翻译的地位也提高了,出版社比较重视,译者在社会上也取得一定名望。西方的情况似乎不是这样。近代史上,那里似乎没有由翻译引起的大的文化潮流或思想运动,如中国 1919 年的新文化运动。社会上不甚注意翻译。译者多数谈不上社会地位,版权页上的译者名字往往印得很小(或根本不印),所得报酬十分微薄,一般人也不关心译者是谁。

就选择什么书来翻译而论,中国当然也有为了赚钱而滥译抢

译的人,但多数译者是慎重的,虚心的——中国译者似乎比他们的西方同行更认真地对待“世界文学”这一概念,努力发掘东西方各种优秀作品,而西方的译者则不免仍受“欧洲中心论”的束缚,对于还未形成时尚的小国远地的文学是不大注意的。影响及于读书界,于是三四流的西方作品在中国也有人知,而第一流的中国作品就在英美的文学爱好者研究者之间也寂无反响。这当中有其它原因,但西方不够重视翻译以及译品选择上的偏颇也是因素之一。

2. 对于翻译理论,有什么新想法?

未必真是什么“新想法”,姑且写下来就正于行家。

严复的历史功绩不可没。“信、达、雅”是很好的经验总结,说法精练之至,所以能持久地吸引人。

但时至今日,仍然津津于这三字,则只能说明我们后人的停顿不前。三字也不能等量齐观:“雅”的提法显然问题较多。

不妨看看别的有经验的译者又怎么说。

余冠英先生译《诗经》为白话,体会到五点:

- 一、以诗译诗;
- 二、以歌谣译歌谣,风格一致;
- 三、不硬译;
- 四、上口、顺耳;
- 五、词汇、句法依口语。

何等切实!何等新鲜!

我们也想本着切实的精神,建议两点:

一、辩证地看——尽可能地顺译,必要时直译;任何好的译文总是顺译与直译的结合。

二、一切照原作,雅俗如之,深浅如之,口气如之,文体如之。

3. 文体问题

似乎可以按照不同文体,定不同译法。例如信息类译意,文艺类译文,通知、广告类译体,等等。所谓意,是指内容、事实、数据等等,需力求准确,表达法要符合当代国际习惯。所谓文,是指作家个人的感情色彩、文学手法、结构形式等等,需力求保持原貌,因此常需直译。所谓体,是指格式、方式、措词等等,需力求符合该体在该语中的惯例,决不能“以我为主”,把商品广告译成火气甚重的政治宣传品等等。

当然,体中还有体,不能同样对待。如文艺中小说与诗歌,显然译法要有不同。

4. 为读者着想

过去的翻译原则似乎都是提给译者遵守的,何妨换个角度,看看读者关心的又是什么。

也许有两点是读者都会要求于译文的,即它应该可靠,可读。

所谓可靠,是指译文忠实于原作,没有歪曲、遗漏。

所谓可读,是指译文流利,亦即余冠英先生所说的“上口、顺耳”,即使是直译也要使人大体读得下去。

5. 理解原作

十分不易,需要语言修养,文化修养,各方面的知识。在这里,译者要虚心再虚心,要不辞辛苦,勤查多问。首先,要把本文从头到尾多读几遍。同时,也无须自馁。人连密码也能破译,又何在乎一篇文一本书?

6. 运用语言

要经常练笔,要从实事小事做起,如想办法把一个动作的程序、一个事件的原因和结果、一个主张的根据和主要论点等等叙述清楚,有头有尾,步骤分明,而又要言不烦,文字干净。这是极不容易的事,是基本功。学外语也首先要做到这一点。

目前对于什么是好文章,有不同看法。有的人追求字面的美,因此或读古书,从中发掘词藻和成语;或看外国新刊,从中寻找新说法和时髦名词。如果确有必要,两者都可用;仅作装饰,哪样也坏事。往往是白文最顶事,也最美。美不在文词,而在文词后面的思想。要语言锐利、新鲜,首先要头脑锐利、新鲜。

从译者说,还要深刻地体会原作者的思想感情,直至其最细微、最曲折处。

有了好的汉语修养,才足以胜任翻译外国书;但通过翻译外国书,也可以提高汉语的表达力。例证之一:通过翻译马列著作和其它社会科学书,汉语的逻辑性和精确性都提高了。

7. 新的研究课题

已有的翻译研究大体可分三类:理论探讨,译文品评,翻译史研究。

每类都还有许多事可做,都有待深入与提高。

想到的一些具体课题:

作为翻译家的鲁迅——他译了多少书?根据什么原本译的?译文的得失;翻译主张的由来(有什么时代背景?政治因素?文化界情况?等等),是否真的实践了自己的主张?中途有无变化、修正?对翻译界的影响;与其本人创作的关系;在当时的社会文化中起了什么作用?……今天的评价。

也可用同样的问题来研究任何别位作家兼翻译家。

断代翻译史——现在已有了几本简史、通史,似乎可以集中研究一个重要的翻译时期了,如唐朝译佛经的最盛时。这类研究要多找一些资料,要有较长的成片成段的例证,要突出若干重要译者,替他们摄特写镜头;要从社会背景和文化交流着眼;要有历史家、思想家、佛学家的合作;总之要比已有的叙述做得更丰满更深刻。

中国境内各民族语言之间的互译研究——也许我国最大的翻译工作量在此。有多年丰富经验可以总结,也有许多学术问题(语言的、文化的、历史的等等)可以研究。这也是翻译比较研究的一个广阔园地,需要由各族学者特别是少数民族内通晓多种语言的博学鸿儒来共同进行。

口译研究——口译本身就有许多题目需要探讨(中译外,外译中,有准备的与即席的,隔段译与同声译,一般题目与专门题目,人员如何训练,师资如何培养、提高,设备如何添置、利用,等等),而由于口译的兴起又带来了关于声音语(以别于书面语)的组成、结构、变化等内在特点与两种或多种声音语之间的对比等等一系列新的课题。过去谈翻译,无论探讨理论或品评实践,都是以书面语为对象,现在出现了声音语这一广大的新天地,在时间(短促,不容拖延)、环境(国际会议之类)、人际关系(面对面或隔窗可见,而且多数是外国上层人士)等等也出现了必须考虑的新因素,看来翻译研究在这方面是大有可为的,而目前还只有零零落落的几篇综述文章。

有的课题,虽已有若干研究,但还需深入,还需“追踪”。例如科技翻译研究,别的不说,机器翻译的现状与发展趋势就有必要弄清。最近报上登载军事科学院已经做出了“科译1号”翻译系统,就是一个值得追踪的重要消息。诗歌翻译研究论文不少,但似缺乏对一个重要译者的集中研究,也不能只停顿在若干字句的对比,

而要引出几条重要结论；这类研究要提高，还需利用语言学和文学理论的新的研究成果，特别需要结合对汉语和中国诗歌的特点来深入探讨。

总之，翻译研究的前途无限。它最为实际，可以直接为物质与精神的建设服务，而且翻译的方面多，实践量大，有无穷尽的研究材料；它又最有理论发展前途：它天生是比较的，跨语言、跨学科的，它必须联系文化、社会、历史来进行，背后有历代翻译家的经验组成的深厚传统，前面有一个活跃而多彩的现实世界在不断变化，但不论如何变化却永远需要翻译，并对翻译提出新的要求，新的课题。

1987 年

翻译中的文化比较

人工智能是否会代替翻译才干？电子计算机、机器人是否会接管严复、林纾、鲁迅、郭沫若等翻译家的工作？也许有一天科技的发展会达到这一地步，但在此之前需要解决一个难题，即如何使机器人充满文化意识。

因为翻译者必须是一个真正意义的文化人。人们全说：他必须掌握两种语言；确实如此，但是不了解语言当中的社会文化，谁也无法真正掌握语言。

不是说一个大概的了解，而是要了解使用这一语言的人民的过去与现在，这就包括了历史，动态，风俗习惯，经济基础，情感生活，哲学思想，科技成就，政治和社会组织，等等，而且了解得越细致、越深入，越好。这样一大堆复杂东西，一个外国人又如何去了解？途径之一，就是利用各种现代传播工具，如电视，录像片，录音带，电影，报纸，杂志，书——各色各样的书，而其中文学作品又必然会占重要地位，因为文学无所不包，各种各样的社会生活和思想感情在文学作品里得到最具体、最生动、最厚实、最有来龙去脉的描绘，而从语言的使用上讲，文学作品里什么文体都有，各种表现手段齐现，正是语言的灵魂所在。

译者的第一个困难是对原文的了解。不论怎样难的原文，总有了解的可能，因为人类有很多共同的东西，这才使翻译成为可能；同时，原文尽管很容易，也总含有若干外国人不了解的东西，这又使深入了解外国文化成为十分必要。

同样，译者还得深入了解自己民族的文化。

不仅如此，他还要不断地把两种文化加以比较。他在寻找与

原文相当的“对等词”的过程中,就要做一番比较,因为真正的对等应该是在各自文化里的含义、作用、范围、情感色彩、影响等等都相当。这当中,陷阱是不少的。仅仅望文生义会出毛病,如将美国大商店或国际机场中的 rest room 看做是“休息室”,而不知它是指的公共厕所。不了解社会风气也会出毛病,如把一位学者帮助青年研究人员修改论文译成 He often helps his younger colleagues to compete their research papers anonymously,像是他在偷偷摸摸地代写论文!

困难在此,希望也在此。因为有翻译,哪怕是不免出错的翻译,文化交流才成为可能。语言学家、文体学家、文化史家、社会思想家、比较文学家都不能忽视翻译。这不仅是因为翻译者的辛勤劳动才使得一国的文化遗产能为全世界的人所用,还因为译者做的文化比较远比一般细致、深入。他处理的是个别的词,他面对的则是两大片文化。

因此,一个有心的译者往往感受也特别深切,尤其在两种文化第一次大规模接触的时候。中国历史上有过几次大规模的佛经翻译,但是我们所知无多,而想提的问题不少,例如:高僧们在翻译过程中有些什么体会传了下来?为什么他们有时意译,有时则把词句连音照搬过来,甚至整本经都这样?有些什么经验教训?此外,我们难道不能透过译本去看看当时中国文化的状况——语言的情况,宗教的情况,人们学习外语的情况,士大夫的思想情况,一般人的心理情况,等等?那样一深入,一扩大,我们的翻译史也就会写得更活也更富于启发了。

另一次两种文化大接触——也是另一次大规模的翻译活动——发生在 19、20 世纪之交的中国。这也是一个饶有意义的历史时刻。在天津和上海,一北一南,出现了两位有抱负的翻译家。严复着眼于社会改革、富国强兵,介绍了一系列资本主义理论大书,却偏偏要用桐城派的古文笔法去译,理由是:

精理微言,用汉以前字法句法,则为达易;用近世利俗文字,则求达难。^①

深入一层看,他另有目的。原来他寄望于官僚和上层知识分子阶层,想引起这些人来看他的译本的兴趣,因此必须投其所好,写出典雅的古文来。“汉以前字法句法”是他的推销术,其目的在打动他心目中特定的读者。^② 这一点,倒证明最近外国的翻译理论中的某些论点是有道理的。^③ 无论如何,严复是一位苦心孤诣的译者,他了解西方资本主义文化,也了解中国士大夫阶层的心智气候即文化情态,两相比照,才定出了他那一套独特译法。

林纾也善写古文,外文却一字不识,可是奇迹产生了,在不到30年(1896—1924)的时间里,他译了一百七十八种外国作品。尽管其中有些书选择不当,但是中国读书界是通过他的译本而初次接触到塞万提斯、莎士比亚(尽管是改写成故事的莎士比亚)、迪福、斯威夫特、司各特、欧文、斯托夫人、狄更斯、雨果、托尔斯泰、易卜生(尽管他的剧本被改编成了小说)等等欧美名家的,而他首先抛向上海书坊的则是法国小仲马的《巴黎茶花女遗事》。时间是1896年,上海已由一个小县城变成一个受西方帝国主义强烈控制的商埠即国际都市,官僚、买办、商人、小市民们逐渐对资本主义社会发生兴趣,因此这本以欧洲繁华都市巴黎为背景的言情小说一问世,就成了那时候的畅销书。一个古文家忽然成了翻译家,在他的第一个译本里向中国的读书界透露了两样新事物:西洋男女的情感生活(包括西洋式的门第观念)和西洋作家的小说技巧。

林纾是介绍者,但非崇洋媚外之徒;正相反,他是一位爱国志

① 《天演论》译序。

② 关于此点,笔者曾有一文论到,即《严复的用心》,收入商务印书馆编辑部所辑的《严复和严复的翻译》一书(北京,商务印书馆,1982年),此处不赘。

③ 如尤金·奈达(Eugene Nida),他是主张根据不同读者对象来决定译法的。参阅谭载喜:《奈达论翻译的性质》(《翻译通讯》,1983年第9期)。

士。他在译斯托夫人的《黑奴吁天录》的时候,是感触很深的,曾经这样慨乎言之:

黄人受虐或更甚于黑人。……就其原书所著录者,触黄种之将亡,因而愈生其悲怀耳。……而倾信彼族者又误信西人宽待其藩属,跃跃然欲趋而附之。则吾书之足以儆醒之者,宁可少哉。^①

同样,他之所以被狄更斯赢去了心,也不只是因为这位英国作家有“化腐为奇”^② 的能力,或由于他“文心之邃曲”,连登峰造极的中国小说如《石头记》也不及,^③ 而是因为他的作品为社会改革服务,而改革正是国家富强的途径:

英伦在此百年之前,庶政之窳,直无异于中国,特水师强耳。迭更司极力扶摘下等社会之积弊,作为小说,俾政府知而改之。……天下之事,炫于外观者,往往不得实际。穷巷之间,荒伦所萃,漫无礼防,人皆鄙之。然而豪门朱邸,沉沉中喻礼犯分,有百倍于穷巷之荒伦者,仍百无一知。此则大肖英伦之强盛,几谓天下观听所在,无一不足为环球法则。非得迭更司描画其状态,人又乌知其中尚有贼窟耶?顾英之能强,能改革而从善也。吾华从而改之,亦正易易。所恨无迭更司其人,能举社会中积币,著为小说,用告当事,或庶几也。^④

林纾有他天真的地方(例如想像不到伦敦还有贼窟),但他不

① 《黑奴吁天录》例言。

② 《块肉余生述》序。

③ 《孝儿耐儿传》序。这等意见,也是中国最早的比较文学心得。

④ 《贼史》序。

以翻译为小道,而在翻译之中他随时都在比较,比较中国之弱与英国之强,比较文学在英国所起的社会作用与中国之缺少此类文学。正是通过翻译,林纾本人的视野开阔了,思想也提高了。

然而中国社会的发展很快使严复和林纾成为落伍者,终于咀咒起他们自己帮着介绍进来的新事物来。1919年前后,更大规模的翻译运动蓬勃兴起,马克思主义的著作被介绍了进来,北欧、西欧的现实主义戏剧被介绍了进来,而自来成为中国文学翻译重点的东欧和俄国作品更是大量出现。这后者,正是另一个伟大的翻译家鲁迅的用力所在。

鲁迅是文学家,但他的视野从不限于词章小品。在他还在日本留学的时候,他就写了《人之历史》、《文化偏至论》等篇文章,表明他对东西文化的异同和消长之势的关心。^① 他的有名的《摩罗诗力说》是一篇纵论欧洲新诗歌运动的力作,也是比较文学研究的先驱,但其最后的着眼点却是中国——中国的精神生活:中国的将来:

今索诸中国,为精神界之战士者安在? 有作至诚之声,致吾人于善美刚健者乎? 有作温煦之声,援吾人出于荒寒者乎?^②

鲁迅是怀着这样悲壮的心情来翻译东欧被压迫民族的作品,于是而有《域外小说集》。后来,他译俄国和苏联作品。在别人讥讽他不懂新学说的笑声里,他又埋头翻译马克思主义的文艺理论,为了怕有歪曲而采取了直译法,并同形形色色的但求表面光滑的顺译派进行了论战。1934年,已经是患着在当时是不治之症的肺结

① 参阅许国璋:《鲁迅在日本留学时期与西方文学的接触和他的哲学探索》(北京中美比较文学讨论会上论文之一,1983)。

② 《鲁迅全集》(北京人民出版社,1981)第1卷,第101页。

核了,他又创办了《译文》杂志,依然着眼于为青年文学作者“竭力运输些切实的精神粮食”。^①正是鲁迅,点明了翻译俄国文学作品的重要意义:

那时候知道了俄国文学是我们的导师和朋友。因为从那里面,看见了被压迫者的善良的靈魂,的酸辛,的掙扎;还和40年代的作品一同烧起希望,和60年代的作品一同感到悲哀。我们岂不知道那时的大俄罗斯帝国也正在侵略中国,然而从文学里明白了一件大事,是世界上有两种人:压迫者和被压迫者!^②

联想到后来在中国红军中流行着法捷耶夫的《毁灭》等描写苏联革命战争的小说,指战员不仅从中汲取精华营养,而且研究游击战术,更不必说从20世纪初就开始的中国革命知识分子对翻译过来的马克思、恩格斯、列宁、斯大林的著作的如饥如渴的学习,翻译的伟大意义和实际作用是无须再加证明的了。也是鲁迅,用了一个从西方神话借来的典故,把当时在漫漫长夜中翻译革命理论和进步文学的中国译者如他自己说成是“从别国里窃得火来”,宛如传说中的普罗米修斯从天帝那里把火偷给人类一样。^③

鲁迅的上引文章里,也包含着文化比较,只不过这一次是着重中国和俄国的人民处境的相同:同是被压迫者,有同样的酸辛,也烧起了同样的希望。而后来的发展,又是两国人民同样走上无产阶级革命的道路。

不论比较同或异,翻译界前辈中的有心人总是在寻找对国家民族有益的东西,从起初的资本主义理论和爱国主义,直到后来的

① 转引自费源:《从老〈译文〉谈起》,《世界文学》1983,第3期,第288页。

② 《祝中俄文字之交》,《南腔北调集》(1934),《鲁迅全集》,第5卷,第55页。

③ 语见《“硬译”与“文学的阶级性”》,《二心集》,《鲁迅全集》,第4卷,第221页。

马克思列宁主义和现实主义文学。

但是翻译也带来问题。以文学翻译而论,常有这样一种情况:外国真正优秀的作品移植不过来,而二三流的作品却受到远超出其本身价值所应得的欢迎。也有另一种情况,在本国受到不应该是冷遇的作品,译成另外一种文字,显出了独特的光辉。这里面因素是复杂的,不能仅仅归因于译者的眼光与能力。主要的原因,仍是历史的、社会的、文化的原因。英国浪漫主义诗人当中,同样是第一流的诗才,译成汉文,华兹华斯远不如拜伦那样风行,而在英国,显然前者更受推崇。这原因,难道仅仅是因为拜伦有幸,碰到了苏曼殊等高明译者,而华兹华斯则始终没有获得知音?当然,两人诗才不同:拜伦的戏剧性和讽刺笔触比较好传达,而华兹华斯的那种表面淡泊、宁静而实则强烈的风格则任何译者也要见而却步。另外,《唐璜》那样的有故事情节的长诗译过来比较好懂,而《序曲》那样的诗体自传——“一个诗人心灵的成长”——在原文就没有广泛的吸引力,失去了原文的清彻、洁净和节奏感,译文就更难见长了。这里就有语言的亦即文化的原因。但是更深入一看,我们又会发现:《哀希腊》的译文之所以在清末风靡一时,还因为它出现在一个汉族知识分子立志要推翻满清王朝统治的历史时刻,拜伦的那种慨叹古代文明之邦的后世子孙沦为异族之奴的铿锵诗篇引起了他们强烈的同感,而类似华兹华斯那样的自然观却是中国田园诗里常见之物,因此《丁登寺旁》之类的作品并不显得新鲜或独特。换言之,一个国家的社会文化本身的情况决定了外来成分的或荣或枯。

另外,同一著作或作品在不同国家的译本引起的反响常不一样,这也因为文化情况不同之故。一种思潮起自一国,通过翻译传播于世,有的国家接受很快,有的则抵抗强烈,在另外一些国家(往往是有古老文化传统的地区)则外来思潮还常被改造而濒于消失。这种情况,说明了思潮本身的强弱、虚实,也说明了有关国家本身文化的成熟程度和有无韧性。

翻译中也有今与古的问题。这里指的,是同一作品有几种译本,在不同时期出版。新旧译本之间也可比比质量高低。一般总是后来居上,前人认为困难的地方后人常能顺利解决,但往往也有所失,例如准确性提高,而文采减弱。另一方面,每个时期的译本也透露了当时的语言、出版、文学风尚、读者要求和总的社会文化情况。通过这些方面的对比,也可看出一个地区或国家的文化的发展是快还是慢,而后者又反映了整个社会面貌。

以上只是初步想到的若干问题。研究工作最怕缺乏材料而空谈理论,但就翻译而论,情况却相反,是有丰富的材料而理论还停留在严复的信、达、雅三点论。

20 世纪的下半叶,翻译实践规模更广,质量更高。由于新的传播工具大量利用,学习外语的人大量增加,各国之间的文化交流也空前频繁,翻译的势头更猛了。根据 61 个国家提供的资料计算,1978 年一年就有 57158 部译本出版,有人称之为“翻译爆炸”。^① 实际上,这个数字并不能说明全貌,因为还有大量不公开出版的技术文件的翻译,更不必说无法统计的口译活动。从质量上讲,已故的英国名翻译家里欧(E. V. Rieu)在 50 年代就说过:今天英美的文学翻译已经“再度接近伊丽莎白朝的水平了”。^② 我们中国的翻译工作者在解放后所取得的成就也是非过去任何时期能比:马克思、恩格斯、列宁、斯大林全集的中文版、社会科学院外文所主持的三套丛书、商务印书馆的《汉译世界学术名著丛书》、《红楼梦》的全文英译、北京外国语学院对于国际会议同声翻译人员的训练、大量影片、电视片的配音,等等,就从不同方面证明了这一点。

实践既已如此提高,翻译的研究必然也会跟上去,我们对翻译

① 参阅安娜·利洛娃:《翻译爆炸》(《信使》杂志中文版,1983 年 9 月号)。

② 凯塞尔《文学百科全书》,英国伦敦,1958,第一卷,“翻译”条,伊丽莎白朝是英国翻译活动频仍,佳译竞出的兴盛时期,为英国文艺复兴的标志之一。

原则和技巧的研究已经积累了成绩。现代语言学、文体学、文艺理论等方面的进展、电子计算机的利用,又为翻译研究开辟了新途径。如果我们能进而探讨翻译的文化意义和历史作用,或者更进一步把它同比较文化这个新学科结合起来,那就会增加一整个新的方面。这方面的研究成果将能使我们在进行文化交流的时候,更能透视全局,纵观古今,更能根据不同对象,提高实际效果。单从这一点来看,翻译研究也是大有可为的。总之,它是古已有之,于今为烈,它本身积累了无数世代的经验,亟待总结提高,又出现了若干现代学科与之交叉;它是一种老艺术,又是一门新学问。

1984 年

汉语译者与美国诗风

—

新近看到两本书。一本是林以亮编选、张爱玲、余光中等译的《美国诗选》，一本是奈莫洛夫编、陈祖文译的《诗人谈诗——20世纪中期美国诗论》。两书都是早已在港、台出版，1989年又经三联改成简体字版重印在大陆发行的。

首先引起我的兴趣的是《美国诗选》，因为我想看看诗人余光中是怎样译诗的；以写小说出名的张爱玲居然也译诗，也出我的意料。打开一看，译者不止这两位，还有编者林以亮自己和邢光祖、梁实秋（1首）、夏菁（6首），而以余、林、邢译得最多。介绍所译的诗人的前言，则全出余、林两位之手。

所包括的诗人是（按照原书次序及译名）：爱默森（5首），爱伦·坡（5首），梭罗（3首），惠特曼（6首），狄瑾荪（13首），兰尼尔（5首），罗宾逊（9首），马斯特斯（4首），克瑞因（5首），罗威尔（6首），佛洛斯特（15首），桑德堡（4首），蒂丝黛儿（7首），韦利夫人（6首），艾肯（7首），密莱（7首），麦克里希（3首），共17人110首。这些诗的写作时间大约从19世纪中叶到20世纪中叶。

上列诗人当中，有两位至今是任何选本必选的，即惠特曼和狄瑾荪。他们是美国现代诗的了不得的创始者。别的人也都在一个时期闻名于诗坛，虽然从今天的眼光看，兰尼尔和蒂丝黛儿未必重要，韦利夫人和密莱的吸引力也不如前，爱眉·罗威尔的名声主要建立在她和“意象主义”派的关联，正同麦克里希主要由于他同罗斯福“新政”的关联。另一方面，即使限于二战以前已经成名的诗

人,也有几个重要的遗漏,例如庞德,艾略特,威廉斯,斯蒂文斯,姑且不提兰斯顿·休斯。

然而任何选本都是有选择的,而且由于这个选本是译诗选,编者还有一个实际的考虑,即:原诗是否好译。这一点林以亮在本书序言里是说清楚了:

翻译上的困难更逼使编者在取舍上有时不免选择了容易译的和可以译的诗人和他们的作品,而放弃了技术上有不可克服的困难的作品。比较上说来,现代诗就要比接近传统的诗难译得多。艾略特之终于被放弃,和庞德和克敏斯等诗人的作品只好割爱,原因就在这里了。

不过,影响取舍的还有译者本人的趣味,修养,对美国诗的看法,以及当时汉语的情况;而我们今天来看这个原来出版于大约50年代的译诗选,则会受到后来发生的一些事的影响,如美国诗风的变化,人们对这些变化的看法,以及大陆上在译诗上的各类经验。

二

这里有译得很好的诗,如余光中译的爱伦·坡的五首。可举《给海伦》为例:

海伦,你的美貌对于我,
像古代奈西娅的那些帆船,
在芬芳的海上悠然浮起,
把劳困而倦游的浪子载还,
回到他故国的港湾。

惯于在惊险的海上流浪，
你风信子的柔发，古典的面孔，
你女神的风姿已招我回乡，
回到昨日希腊的光荣，
和往昔罗马的盛况。

看！那明亮的窗龕中间，
我见你像一座神像站立，
玛瑙的亮灯擎在你手里，
哦！赛琪，你所来自的地点
原是那遥远的圣地！

韵律，用词，气氛都如原诗，几个技术难题也处理得妥当，例如专名的处理。“海伦”就是专名，不过在中国读书界已不陌生。“奈西娅”和“赛琪”译音而加注，第二节第三行的 Naiad airs 则意译为“女神的风姿”。在音韵方面，原诗第一节第四行有 weary, way-worn wanderer, 四个 w 的头韵，则加注声明“译文无法表达，歉甚”，使人觉得译者坦白可亲。总之，这是出色的译文，读起来典雅而顺口。

《大鸦》一诗是另一出色的例子。正如译者在注里所说：此诗“韵律至严，翻译最难。全诗通押 never more 一韵，译文中实在无法遵守，只能每段换韵”。但他并不一味自谦，也说出做到了那些不易做到的事，如某些头韵之照译和几个拟声词之“尽到了人事”。这种态度是值得别的诗歌译者学习的。同时，它也说明了译者对所译作品研究得细，认识得深，加上他本人的诗才，结果出现了这样的译文：

不久，我想，空气的密度加强，被隐形的香炉所薰香，
六翼天使们舞着香炉，他们的足音叮叮响于垫毡的地面。

“可怜虫，”我呼道，“上帝已赐你——派这些天使已赠你
安息——安息和解忧的仙剂，为了逃游对丽诺的怀念！
饮吧，饮此慈悲的解忧剂，抛开对过去的丽诺的怀念！”
可是那大鸦说，“不，永远，永远。”

一种特殊情调，通过这里的长行（除最后一行外，每行超过 20 字）和长行中某些音节的重复和多处的小停顿（位置各有不同）所形成的特殊节奏，半似呼喊，半似祈求，不止传达了原诗的音乐性，而且再现了那光影交错、浓香袭人的氛围。值得注意的，还有译者对汉语的一种拖长式处理——见于“上帝已赐你——派这些天使已赠你/安息——安息和解忧的仙剂”，即在小停之后又加以重复和发展的办法，这是在汉语习惯所允许的范围内扩展了汉语的表达力。

然而像别的译者一样，余光中也有所失。一个例子是所译麦克里希的《诗的艺术》。麦克里希现在读者未必很多了，但他这首诗的最后两行则是至今还有人引用的名言：

A poem should not mean
But be

余光中译为：

一首诗不应该示意
它应该全等

这“全等”两词并非毫无根据，它呼应了前文的“一首诗应完全相等/不仅求真”，但原诗并无这个呼应，并且“全等”两词费解，而原诗这两行则是一个不靠上文也可以独立存在的结论性宣告：诗不必问含意，重要的诗本身。无论如何，这两行译文是无法象原文一样作为一组名句引用的。

余光中的难题别人也未必能够轻易解决；这个例子之所以值得提出，还因为它使我们想起汉语译者的特别处境。无须再提诗是否可译的问题，那些老的引证和照例的折衷答案已不必再延误我们讨论的进程。要紧的是实践——而实践必然是既有或大或小的成绩，又有若干劳而无功的挫折的。从汉语译诗的实践看，人们会发现总是有某类的英语诗译得较好，而另外有些类别则较差。《美国诗选》的实际表现就是一个例子。它有许多好译文，余光中之外，林以亮、张爱玲、邢光祖等各位也都有贡献。然而他们译得最顺手的似乎是传统的抒情诗，以至连蒂丝黛儿、韦利夫人和密莱三位女作家的甜蜜而带点哀伤的围怨诗也译得动人；格律谨严的诗如十四行和“维朗奈尔”体也不构成特别的困难。哲理诗如张爱玲译的爱默森和梭罗所作则是短的精彩（如《断片》、《日子》），而长的平平；原文文雅，带书卷气的可读，而接近大自然和朴素生活的显得一般。他们译得最不顺手的似乎是口语体的诗，还有就是非传统写法的现代派诗，这后者林以亮已经说过由于寻不到较好译法而放弃了。

当然，不是一切口语体诗都构成困难。这个集子里包含了惠特曼、桑德堡、马斯特斯、罗宾逊、佛洛斯特等人所作，他们都在不同程度上运用了口语。余光中译的佛洛斯特的《不远也不深》、《请进》等首还是很出色的：

他们望不了多远。
他们望不到多深。
但是这岂能阻止
他们向大海凝神？

这是一类干净、修整、带沉思意味的短诗，语言是高度提炼过的，是一种特殊口语，也正是汉语译者处理起来不感困难的，所以效果也好。

那么惠特曼呢？惠特曼也有若干方面。这里选了他九首短诗，包括有名的《哦，船长！我的船长！》（林以亮译），大多译得不错。然而我们如果想找一类更能体现他的特点的作品，即昂首阔步前进式的自由体长诗，完全用口语——而且是美国口语——写的一类，那么只有余光中译的《升起，哦时代，自你深邃的海底》可算一首。

初看之下，这首仍然读起来流畅。然而如果将它同原文一比，我们会看出不仅有的词句译得过于文气，如“壮美”（原文中口语中常用的赞词 superb），“善哉”（原文是很普通的 'Twas well），不仅节奏上仅有“哦”的叫喊而缺乏那种惠特曼特有的高昂中有低徊的层次，而且漏译了多行：第一段 5 行，第二段 3 行，第三段 4 行，总共 12 行，而全诗不过 48 行，损失了四分之一！《草叶集》中许多诗是经过作者多次修改的，增删也是常有的事，但是这首诗却不在其列，它一直包括在《鼓声》部分，一直用原来的标题，始终没有任何增删。也许余先生用了一个不完整的版本？或者在这次用简体字重排的过程里这些行被漏掉了？

如果我们再看一下原诗，又会发现漏掉部分。包括无论从内容和表现方式上都十分重要的诗行，例如第一段第二行：

我为我那饥渴的壮汉般的灵魂长期以来吞噬着大地给我
的一切

（赵萝蕤译文，下同）

又如第三段接近尾声处的四行：

我遗弃并离开了我那些十分喜爱的都市，我快步奔向适
合我的那些有把握的地方，
渴望着，渴望着，渴望着原始的活力和大自然的无所畏
惧，

我只靠它振奋自己,我只爱品尝它,
我等着受抑制的热量爆发出来——我在水上、空中等了
很久

这里有惠特曼的典型写法,如长行,重复(“我”在全诗不断出现,“渴望着”紧接三次重复),从而积累起一种越来越大的力量;多音节大词出现在关键地方(如出现在行末的 *primal evergies and Nature's dauntlessness*, 译作“原始的活力和大自然的无所畏惧”),而这“无所畏惧”一词正是本诗的灵魂所在,即诗人在这里先是感叹大自然的伟力之可怕,临到最后却断然抛弃“蛇样腾起又伏下的叫人作呕的怀疑”,从电火跃动的城市获得鼓励,看到了“人的爆发”,看到了“好战的美国起而迎敌”,无畏变成了新大陆人民的品质。

漏掉了这些关键诗行,惠特曼也就遭受了重大损失。回头再来看译者的文雅化趋势和在节奏上的缺乏革新,我们就更加看清汉语译者——即使是译别类英语诗颇有作为的汉语译者——在碰上这位美国口语体诗人时所面临的困难。

这困难不只是译者个人才能问题,而牵涉到从汉语诗的传统里出身的人对现代美国诗的特点的了解问题,也牵涉到汉语在翻译这类诗时需要作多大调整的问题。

三

现在我们可以看一下《诗人谈诗:20世纪中期美国诗论》了。原作是1966年出版的,编者是霍华德·奈莫洛夫;译者是陈祖文,译于1973—1974年间。

奈莫洛夫是诗人,他向若干位同行诗人提了四个问题:1. 你写诗中间有无重要变化? 2. 诗是否有过“革命”,还是只有一些技巧上的小变化? 3. 你的诗受到世界变化的影响了么? 4. 你怎样看文学批评?(问题的原来措词比较曲折,我们把它简化了。)19

位诗人(包括他自己)回答了这些问题,这本书就是他们回答的合集。

这 19 位诗人只有一位(艾肯)的作品见于林以亮编的《美国诗选》,梅瑞安·穆尔也出名较早,其余都是在二战以后才活跃于诗坛的人。他们的作品正好是《美国诗选》所包括的后续。这本《诗人谈诗》虽然不是作品选,但也包括了不少引诗,而听听诗人们谈诗,既可对他们自己所作增加了解,又可看看他们对美国诗是否有过“革命”、诗人与当代世界的关系等重要问题的意见。同时,就题答问不同于写论文,方式比较随便,有的诗人必有妙答,所以颇值一读。

19 位中,人们比较熟悉的也许是下列几位(照此书译名):约翰·柏瑞曼,罗伯·邓肯,里查·魏尔伯,里查·艾伯哈特,葛瑞葛里·柯索,当然还有艾肯、梅瑞安·穆尔和奈莫洛夫自己。不过,在同一时期活跃的诗人当中,我们听不到阿伦·金斯堡的声音,虽然他的 1956 年出版的《号叫》长诗曾经叫出了旧金山垮掉的一代的人生哲学;也没有罗伯特·洛威尔的声音,虽然正是在 50 年代下半叶他的诗风经历了一次大的变法;也没有堪尼斯·考希、弗兰克·奥哈拉、约翰·阿希勃里等人的声音,虽然他们的“纽约诗派”正是在 50 年代开始独树一帜的;此外还有许多重要诗人也未在此出现,我们就不一一列举了。这未必是作为主编的奈莫洛夫的过错;也许不少人接到了他的问题而不愿或无时回答。我们要说的只是:美国现代诗方面广,不是答题的 19 人所能充分代表的。

但是已有的回答也有足够的多样性。多数人谈自己的诗多,例如里查·艾伯哈特一口气引了自作 13 首,并且逐一加以说明。里查·魏尔伯不仅谈了自己的诗,也对所问问题提出了看法,例如他认为:

美国诗歌在表面上虽然有很多相同性,内里却花样百出,但也有忍受异端的雅量。我们并非一个安定下来,有一致的

信仰的国家；我们并非只有一种文化……

这一点正是值得每个研究美国诗的人记住的：它的复杂性。别的诗人也发表了类似看法。杰克·吉柏特更从自己写诗的经历出发，对于1965年的美国诗坛作了一个纵览，谈到了美国诗的两个伟大时代，一个是1914年以后以庞德、艾略特、华莱士·司提文斯、威廉姆斯、佛洛斯特和克瑞恩等人为代表的“第一黄金时代”，另一个是1960年出现一大群年青诗人的更新时代。他把这些新诗人分为两派：学院派和地下派，而后者又至少包括三派：敲打派（即大陆上所谓“垮掉派”），黑山派和纽约派。变动明显，新人辈出，不仅各自的经验不同，题材不同，写法和语言也很不同，这就用事实回答了奈莫洛夫所提的问题：现代美国诗确是经历过了革命。

当然，老诗人梅瑞安·穆尔另有一种答案，她说：“我觉得，作者的个性和情感必须超越各种风尚。”^①她是运用轻音节的大师，拉·芳丁《寓言集》的卓越译者，对于醉心于文学风尚、津津乐道新奇派别的人，她这话值得听取。同样说得好的是这样一句话：“艺术里不应矫揉做作和卖弄学问。”^②这也是切中时弊的。

一个相联的问题，即现代美国诗是否有大不同于英国诗的语言特点，也有不同的答案。穆尔就说：“我觉得美语跟英语不应有什么区别，我只觉得我们——所有的作家——在文字上越来越简洁。”^③另一位老诗人康拉德·艾肯的回答则是：在1925以后的30年中，“用英语写诗写得最好的该是美国。事实上，自从那时以后，美国诗都是最佳的。在某种意义上说，英诗已经移到美国来了。”^④艾肯是艾略特在哈佛的同学好友，原本是喜爱英国传统

① 《诗人谈诗：20世纪中期美国诗论》，第13页。

② 《诗人谈诗：20世纪中期美国诗论》，第21页。

③ 《诗人谈诗：20世纪中期美国诗论》，第21页。

④ 《诗人谈诗：20世纪中期美国诗论》，第6页。

的,但是后来回到美国,“发觉祖先的根源紧抓住了我——我必须在这里永居。”^①

其实,不仅确有语言特点,而且正是这些特点是这个革命的明显标志之一。仅仅说用了口语韵律还不够,因为英国诗也有以口语体见长的;而是换上了美国的“下层口语”,即“在大地上流动的,肉体性的语言,人人都对它有贡献,温暖的,强烈的,应用短词,与官感密切相通,富于乐感,能抒发感情的语言”。这话是另一个美国诗人罗伯特·勃莱后来说的。他认为美国诗能用上这样的美国口语是三个人的功绩:惠特曼,庞德,威廉·卡洛斯·威廉斯。影响不仅见于诗创作,也见于诗翻译:“眼前在美国搞的卓越翻译,已经进行了30年之久,部分地是这三位赐予,由于他们深信诗是可以用品语韵律来写的。”^② 这就是说,诗歌革命也带来了译诗的丰收。

《诗人谈诗》也是译本,不仅有散文部分的译文,还有大约100首引诗的译文。这里的散文并不好译,因为都是谈诗艺的,而这类诗歌评论有时比诗还难译;现在我们居然看得下去,还能欣赏若干警句,这就已是译者的成就。就译诗而论,则这里也出现《美国诗选》中已经见过的现象,即传统形式的短诗译得较好,而口语体的以所谓“现代敏感”写成的诗则较差,而且情况更加严重,因为20世纪中期的美国诗主要是这类诗。

四

为什么会这样?为什么对于汉语译者,惠特曼——威廉姆斯这一路的美国诗——恰恰是最典型的美国诗——难译?

所谓难,不在于人们常说的“形似”。光从这路诗的表面意义

① 《诗人谈诗:20世纪中期美国诗论》,第3页。

② 《翻译的八个步骤》,1986,第31页,第29页。

讲,用汉语传达并不难。在这种水平上,还有比威廉斯的《一架红色手推车》更容易翻译的诗么?然而译出了它的全部词的字典意义,完全照原作断行,保存了所有的形象,并不等于译出了这首诗,因为缺了原有的节奏,口气,回响,言外之意,而这些构成了诗的意义的一部分。这种节奏、口气、回响、言外之意又是美国现代生活里产生的,是美国现代文化的一部分。

来自汉语诗传统的中国译者则有他自己的诗歌观,往往会觉得这类诗算不了诗。他对于美国诗的发展也会有自己的看法,往往喜欢整洁的多于豪放的,而这看法就在美国本身也会找到支持者,因为文雅传统也确在发展,至今美国诗内部也是各种倾向、各种写法并存的。

而等他认识到这类诗的重要,决心来认真翻译的时候,他又发现他所掌握的那类文雅汉语不足以胜任这个工作。汉语当然也在变。正因为有了白话文这场革命,外国诗的翻译才能兴旺起来。但是懂外文的中国译者由于教育和素养,一般所掌握的汉语是高层的,比较正式,比较文,所谓白话也往往是书本里或舞台上的白话。余光中、林以亮、陈祖文等各位掌握的就是这类汉语。能掌握更有土壤气息的口语体汉语的当然另有人在,但是他们往往又因不懂外语而不涉足翻译界。

那么,就真的完全陷入困境了么?也不然。

一方面,事情在变,汉语也在变,会有新一代译者起来,另一方面,老辈——甚至老到在五四时期出现的一辈——也不是没有人作过有意义的尝试。那时就有人非常喜欢惠特曼,正同后来又有人喜欢并且译过马雅可夫斯基、聂鲁达等人的豪放的口语体诗歌。请看1920年出现的这样一首诗:

笔立山头展望

大都会的脉搏呀!

生的鼓动呀！
打着在，吹着在，叫着在，……
四面的天郊烟幕蒙笼了！
我的心脏呀，快要跳出口来了！
哦哦，山岳的波涛，瓦屋的波涛，
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！
万籁共鸣的 Symphony，
自然与人生的婚礼呀！
弯弯的海岸好象 Cupid 的弓弩呀！
人的生命便是箭，正在海上放射呀！
黑沉沉的海湾，停泊着的轮船，进行着的轮船，数不尽的
轮船，
一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！
哦哦，二十世纪的名花！
近代文明的严母呀。

这不是译诗，而是创作，然而这气派，这重复的叫喊，这跳跃节奏，这对于语言的大胆革新（过去谁曾在诗里用过“打着在、吹着在、叫着在”这样的句子？），这在现代城市里发掘新的美的努力（多么新鲜的形象：海岸如丘比特的弓弩，烟筒里开着黑色的牡丹）——这一切是纯然惠特曼风的。作者不是别人，而是在同一诗集里高呼“啊啊！惠特曼呀！惠特曼呀！太平洋一样的惠特曼呀！”的青年郭沫若。他来自汉语古典诗传统，以后又要回到那个传统去，但是在五四以后的几年里，沐浴着新文化运动的清风和朝阳，在一切奔腾、开放的思想气候里，他对汉语的使用也达到了一个新的境界，汉语这个古老的文学语言也在他的手上活跃起来，于是条件具备，出现了有强烈的惠特曼气派的新诗。用这样的诗才和这样的语言来译《草叶集》又该多好！这个历史的机遇过去了，但也无须慨叹，因为可能性已在那里，只待后人作更大努力而已。

另一面镜子：英美人怎样译外国诗

—

国内讨论翻译实践的文章以观察从外文译成中文的成果为多，译者都是中国人。

是否也可以看看另一方面，即从外文译成英文的情况？

不久前朋友寄来一本小书，是美国当代诗人罗伯特·勃莱写的《翻译的八个阶段》^①它谈的是勃莱自己翻译里尔克的一首十四行诗的经验，后面附有勃莱的其他译诗。勃莱是美国中西部明尼苏达州的著名诗人，有人称他为“超现实主义”，实则他关心时事，在60年代积极参加反对越战的群众运动，题材很现实，写法除形象有点特别外也明白如话，与人们过去所理解的“超现实主义派”很不相同。他又常常译外国诗，主要是北欧、拉美的，对中国唐诗特别是白居易的诗也深为折服，甚至仿白居易而写了《想到《隐居》》一诗。

通过这次他译里尔克的一首诗的经过来看，他译时不是一挥而就，而是很动脑筋的，从初稿到最后定稿一共经历了八个阶段。

这八个阶段可以简述如下：

1. 了解原诗和译诗之间的社会文化差别。里尔克诗中用词强调树木花草生长的困难，而这是与美国人的观念相反的，例如惠特曼着重写的就是生长的自发性。

① Robert Bly, *The Eight Stages of Translation*, St. Paul: Ally Press and Boston: Rowan Tree Press, 1986.

2. 如何处理词序? 德语中动词往往放在句尾, 离主语很远; 而在英语则往往动词紧接主语, 中间不隔。

3. 译文是否美国英语? 如原诗是口语体, 还要问: 译文是否美国英语口语体? 勃莱说: 过去的美国译者从不问这个问题, 但现在情况大为不同了, 这是由于:

惠特曼、庞德和威廉·卡洛斯·威廉斯三位使我们每人都对口头英语和口头美语具有更敏锐的感觉了。眼前有卓越的翻译正在美国进行, 实际上已经进行了 30 多年之久, 部分地是由于这三位的赐予, 由于他们相信可以用口语节奏来写诗。^①

这段话值得我们注意, 它道出了诗歌翻译同诗歌语言——而最后又同整个语言状态的关系。

4. 调子, 或语气问题。弄对了是口语体还是书面体之后, 还得保持原诗的调子或口气。里尔克的德语至少有两个层次: 高层和低层。但即使是他的低层也比低层美语略高一点, 因此译文又不宜太俗。

5. 声韵问题——这个不同于格律。勃莱把格律同“肌肉系统里所感到的某种节奏”分开, 后者又可称为“一种身体的运动”。^②里尔克常将重读放在诗的第一行第一音节上, 这是基督教以前时期的诗的特点, 而英语诗惯用的则是五音步轻重律, 即每行第一音节是轻读的。勃莱对自己的译文作了调整, 尽量将重读放在每行第一音节上, 如将里尔克的原文

Frühling ist wiedergekommen

① 《翻译的八个阶段》, 第 29 页。

② 《翻译的八个阶段》, 第 38 页。

译为

Spring is here, has come!

6. 向本族语者(即在德国出生、成长的人)请教——这是“一个非常痛苦的阶段”,勃莱说;因为不仅暴露出不少错误,而且许多自己最得意的译法也被证明是站不住脚的。

7. 参考别家译文。里尔克的这首十四行诗已有三种译本:两英一法。勃莱最喜欢法译,最不喜欢李希曼译的一种英译,理由是后者把脚韵也照译了,而且“加上了损坏了的全诗整体性的额外形象”。^① 李希曼是牛津大学教师,译德国诗也是有名的。

8. 最后加工。

这样详尽地谈一首短诗翻译过程的文章,在我还是第一次见到。其中有许多值得思考的东西。例如德美两国虽同属西方文化,而对万物生长的看法不同,德重其艰难,美重其自然蓬勃,而这一不同看法具体表现于用词上,这是我们第三国的读者未必能够一眼看清的。(同样,我们也可以回想一下:中西文化对某些自然和社会现象的看法不同不也同样表现于诗歌用语上么?而我们在翻译的时候是否作了相应的处理?)又如对于美国文学翻译的现状的观察和几位口语体大诗人在这当中的作用的想法,出自一个美国诗人之口,就不是泛泛之言,而是一个实践者的内行判断了。

综合起来,这里涉及三个大问题,即:

一首诗的意义;

诗艺的情况;

语言的情况。

1. 诗的意义。译诗须弄清原诗意义,自不待言。勃莱的话,

① 《翻译的八个阶段》,第44页。

却更使我们认识到意义的复杂与了解之不易。外国诗有外国的社会文化因素(上述德美对于生长的看法不同即是一例),已经构成巨大困难,而意义的复杂性还在于仅仅了解一首诗的字面意义是不够的,还须考虑到调子或语气,句子结构、节奏、风格的层次(是口语体还是书面体,属于该体中高层还是低层),以及不同诗人给以不同名称的其他因素,如弗洛斯特所称的“句子声韵”,峨尔孙所称的“心灵的语词”,勃莱所称的“片语的活的调子或芬芳”等等。意义是这一切的综合。对这个综合无了解,就不能说对于诗的意义有了解。

2. 诗艺情况。大凡译诗的人,总想所译象诗。可是什么才算诗,看法却是随着时代与人而变的。勃莱所说最近 30 年间美国诗歌翻译之所以成绩卓著,一个重要原因是惠特曼、庞德、威廉斯三人进行了一场诗歌革命,其特征在于能用口语节奏写诗。这就是说:诗艺的革新也提高了诗歌翻译的质量。美国诗从惠特曼起走出了一条不同于英国诗的道路是公认的事实,译诗方面成果累累也有目共睹,两者之间显然有关,只是其紧密程度究竟如何需要进一步研究而已。在我们中国,也有一种类似的发展,即在五四以后白话诗登场,诗艺经过了重大变革之后,外国诗的翻译才繁荣起来。

3. 语言情况。只要动笔,就离不开语言。但是一种语言有处于比较停滞的时候,也有处于比较活跃的时候。比较活跃,有利于翻译。英国翻译的盛日之一是 16、17 世纪伊丽莎白一世时期,正是英语变动较多、大量吸收外来成分的时期。中国语言在五四新文化运动期间也处于比较活跃时期,其标志之一是在文学写作中白话代替了文言,这也为翻译带来了一个活动频仍、成果丰硕的繁荣时期。就译者个人说,他必须对于语言有足够的敏感,必须认识它的特点,层次,精华所在,弱点所在,它的过去与现在,有哪些事是它乐于做也善于做的,又有哪些是它不愿意做也做不好的,特别在它处于比较活跃、变动较多的时候更需有清楚的认识。这样的

认识一般只有本族语者才有——这就是为什么对于中国译者来说,他主要的工作只能是外译中。特别在诗歌翻译方面,外文特好的人虽然也不妨偶尔一试将中国诗译成外文,但他的真正成就必然是在外译中。这是因为正是在诗歌中,一种语言处于最本质、最纯粹又最敏锐的状态,就连本族语者也须有修养、锻炼和敏感才能运用得好,更不必说只是在课堂上根据书本学外语的外国人了。

就译者个人讲,即使是本族语,他所掌握的方面也是有限的,擅长的往往偏于某一层次、风格,无所不能的人毕竟不多,因此译者应该选择在语言风格上适合自己所长的作品来译,才会得到最好效果。

还有一个问题,即现代人用什么语言译古代作品?当然用现代语言,但又要避免过分现代化的名词、说法。能不能找到一种时间性不太强的语言?应该是可能的,但需要译者有绝好的判断力。特别在译诗的时候,需要译者有能力找到一种纯净的、透明的然而又是活的本质语言——这又只有诗人最为擅长,因此就从语言来说,也需要诗人译诗。

以上三方面又是互有关联的,正同勃莱的八个阶段是互有关联的。他自己也说:“这些困难其实就是一个困难,是一个巨大的,盘根错节的,叫人生气的,常有假象的,拒绝我们去接近的,糊里糊涂的,然而密不可分的一团东西。”^① 我们在上面所说的三大问题实际就是一个问题,即:如何在诗歌翻译中运用当代语言。

二

另一本值得一读的书是查理士·汤林生编的《牛津英文译诗选》。^②

① 《翻译的八个阶段》,13页。

② Charles Tomlinson, ed, The Oxford Book of Verse in English Translation, 1980.

此书共选择译诗 600 首(部分是摘自长篇的片断),按译者的年代先后排列,起自 15 世纪的苏格兰诗人盖文·道格拉斯所译的维吉尔的《伊尼特》,终于迈克·亚历山大(1941 年生)所译的古英语诗《航海者》。而在二者之间,几乎古今所有的英国著名诗人都有译品在此,举其大者有:司宾塞(译法文、意文诗),恰普曼(译荷马),马洛(译奥维德),堂恩(译拉丁文诗),班·琼生(译拉丁文诸家诗,又希腊文诗一首,共 11 项),密尔顿(译希伯来文诗二首,拉丁文诗一首),德莱顿(译荷马、维吉尔等诗,又译乔叟诗,共 25 项),斯威夫特(译拉丁文、法文、爱尔兰文诗,共 5 项),蒲柏(译荷马两大史诗,共 30 项),华兹华斯(译拉丁文和意大利文诗),柯尔律治(译德文诗),拜伦(译希腊文、拉丁文诗),雪莱(译希腊文、意大利文、德文诗,共 12 项),济慈(译隆沙法文诗一首),此外还有勃朗宁夫人,爱德华·费茨求尔德,丁尼孙,罗塞蒂,莫里斯,司文朋,霍甫金斯,霍斯曼,哈代,叶芝,等等。进入到 20 世纪又有司蒂文斯,威廉斯,庞德,玛丽安娜·摩亚,艾略特,阿瑟·威利,麦克迪尔米德,贝克特,奥登,劳伯特·罗威尔,堂纳德·台维,威廉·S·茂文,比德·包特,台特·休斯,东尼·哈里森等。

大致翻一下目录,我们就可以看出:1. 古今并选,相当齐全。2. 苏格兰译者不少,美国人也包括在内。3. 历来所谓名译,都备一格,如恰普曼与蒲伯译荷马,德莱顿译荷马、维吉尔与乔叟,费茨求尔德译《鲁拜集》,莫里斯译北欧史诗,玛丽安娜·摩亚译拉芳丹《寓言》,以至庞德与威利译中国唐诗,等等。4. 西欧古典诗人中,译得多的除荷马、维吉尔、奥维德外,要数拉丁诗人卡图鲁斯,译过他的人有雷利,雪尼,甘比安,班·琼生,克拉肖,拉弗莱斯,考莱,汤姆·勃朗,华尔希,斯威夫特,费莱尔,华兹华斯,兰陀,茹考夫斯基等,而且大多译他的《卡明娜》系列中诗。5. 当代译诗的重点转移到西欧和苏联,后者选有勃洛克、茨维退也娃、曼德爾斯坦,但没有阿赫玛托娃。6. 也选了几首译自美洲印第安人的诗,这在别的选本中是少见的。

然而译品又不是随便凑合而是经过精心挑选的。大致看得出来这样一种趋势：译者挑诗人或者作家，译品选符合当代西欧文学趣味的一类。编者本人汤林生就是一个诗人，他也选了自译马恰陀和奥克塔维奥·帕斯（1990年诺贝尔文学奖得主）的西班牙文诗和璧柯罗的一首意大利文诗。他的实践和理论都注重一点：以诗译诗。他在本书的序言里，开宗明义就引了荷马史诗译者乔治·查普曼的名言：“以诗辟诗。”

他的英雄是德莱顿。“如果我必须选举我们最伟大的翻译家的话，我将投德莱顿的票。”他的遗憾是：德莱顿没有能够活着完成《伊里亚特》的翻译，“如果他能活到那么长，英国诗的未来将是很不同的”。而德莱顿说自己的译法是：“我既增又删，有时替我的原作们作了发挥，到了一种程度，不会有任何荷兰学究饶恕我的。”

这样的译法不专属于德莱顿，许多别人也是自由译者。例如比德莱顿略早的约翰·但能爵士（他也译过荷马和维吉尔）就写诗称赞另一译者：

您高贵地不走那条奴才气的小道，
不屑于字跟字、行对行的一套。……

现代诗人而从事翻译的，说的话就更加绝对了。例如帕斯就说：

在西班牙文中，我们称字面式翻译为 *servil*（奴性式），这是很有意思的。我不是说字面式翻译不能做到，只是说它不是翻译。它只是一种方法，把一些词串起来，对于我们阅读原文文本倒有帮助。它更接近字典而不是翻译，翻译永远是一种文学活动。^①

① 《牛津英文译诗选》，序言，第XV页。

苏联诗人兼翻译家巴斯捷尔那克则认为：“译品应能同原作平起平坐，它本身是无可重复的。”^① 这就是说，译品应有它独立的、内在的生命。

这些都是断言。有无具体的例证呢？除了有本书的全部选目作证，编者在序言里也提到了几个近例，其中之一是伊莲·芬斯坦译的玛林娜·茨维退也娃的诗。他认为这些诗之所以译得好，是因为译者感到一种“内在的压力”，因此才能为历经坎坷的原作者的俄国式敏感找到一种英文风格。“这种个人的联系是头等重要的，”他接着说。“诗歌翻译不只是一件要做的工作。在最好的译品里译者和被译者有一个互相默契的领域，也就是在精神上有互相同情的东西。”（第Ⅺ页）

另外一个例子——不出人们的预料——是庞德译中国唐诗。但是编者所引的却是庞德《歌章五十二》（Canto LII）中的一节，据说是中国古经典《礼记》的译文：

Know then:

Toward summer when the sun is in Hyades
Sovran is lord of the Fire
to this month are birds
with bitter smell and with the odour of
burning
To the hearth god, lungs of the victim
The green frog lifts up his voice
and the white latex is in flower
In red car with jewels incarnadine
to welcome the summer

① 《牛津英文译诗选》，序言，第Ⅺ页。

汤林生对此予以极高的评价。他说：在这样的译诗里，“那辉煌的行进式节奏给了我们一点英国的东西，又给了我们一种无法排除的外国的、辽远的东西，”因而在这样的译文里，他“听到了英语文化在同别的文化进行着对话”。^①

而作为失败的例子，他引了 H.A. 茄尔斯译的王维诗：

Dismounted, o'er wine
we had our last say:
Then I whisper, 'Dear friend,
tell me whither away.'
Alas, he replied,
I am sick of life's ills
And I long for repose
on the slumbering hills
But oh seek not to pierce
where my footsteps may stray:
The white cloud will soothe me
for ever and ay.

这首诗的原文如下：

送 别

下马饮君酒
问君何所之
君言不得意

① 《牛津英文译诗选》，序言，第 XIII 页。

归卧南山陲
但去莫复问
白云无尽时

茄尔斯是英国 19 世纪末的名汉学家,曾著《中国文学史》(1901),有一个时期,他的译诗在英国是有不少人称赞的。这首王维诗能译到这个程度,是煞费苦心的。然而汤林生对它的批评是:

这首王维诗译文的一半毛病在于它的荒谬的轻佻格律。说到底,是译者的耳朵不灵——如查理士·莪尔生在《射影诗》一文中所说,“耳朵应是贴近心灵的,是心灵的耳朵,能听见心灵的言词”,心灵的言词正是一个译者在不断寻找,要在他自己的文字里体现出来的,不管因此他要如何牺牲原诗的格律和诗段形式。他在这事上的成功程度决定他的词语是否能有一种“人对人讲话”的效果。^①

汤林生的批评是后一代诗人对于前一代学院派译诗者的批评,他的中心主张是:为了追求“心灵的言词”,宁可牺牲原诗的格律和诗段形式。另一个著名诗人兼翻译家堂纳·台维说得更具体:“在译有脚韵的诗时,第一样要去掉的是脚韵,其次是格律。而那些外行,可怜的怀疑者,总觉得不保存诗的外形特点就连诗也不存在了。”^② 我们记得,勃莱不喜欢李希曼译的里尔克诗,原因之一也是他保留的脚韵。

关于译诗是否用韵的问题,在中国翻译界也是有争论的。把外文诗译成中文,如果原诗有脚韵,译者有能力在译文中保存脚韵,也是好事;实际上,我们的优秀译诗者如戴望舒、卞之琳、查良

① 《牛津英文译诗选》,序言,第 XVI 页。

② 《牛津英文译诗选》,序言,第 VIII 页。

铮,是用韵而很出色的。但是脚韵只是诗的一个方面。如果有译者不用脚韵而在其它方面做得很好的,也不应受到排斥。因为译诗是一件十分困难的事,在两种语言之间要求做到完全的对等是不可能的,总须有所牺牲,如果译者为了保全其他方面而牺牲脚韵,也比勉强凑韵而造成额外困难要明智些。而把中国诗译成外文,如果译者是中国人,问题就更为复杂了。首先,他对于外文的掌握要真正达到译诗的要求。其次,他必须了解在每种语言内部韵的作用是各有传统、办法和利弊的。

就英文诗而论,韵的好处主要是优美动听,但是早就有诗人看清了韵的另一面——即其缺点和流弊——而反对用韵。密尔顿在《失乐园》的前言里着重谈的就是韵的毛病,认为原来古希腊罗马的诗不用韵,韵是后来“野蛮时代的创造”。莎士比亚的英国诗剧不用韵,因为韵并不提供真正的音乐的愉快,只不过是“同样尾音的叮咛作响”,而这是古代诗人不仅在诗里、也在好的演讲词里力求避免的。因此,密尔顿认为在史诗里不用韵不仅不是一个缺点,而是“把英雄体诗篇从累赘的现代桎梏里解放了出来,还给它原有的自由”。

密尔顿的时代早已辽远了,今天的英国诗人又怎样?两大传统,即有韵和无韵的英国诗,都在继续,只不过在本世纪20年代,英国也进行了一场诗歌革命,其中心人物是美国来的庞德和艾略特。他们带来了自由体、口语节奏和新形象。由于诗歌趣味的改变,诗歌翻译也起了改变。威利译唐诗正是在新的英国诗风形成的时候,而茄尔斯所译王维诗之所以原来受到称赞、后来受到揶揄,原因之一是他所用的格律、脚韵和词藻属于19世纪末叶浪漫派正在衰落的旧传统。

诗风的改变也影响了诗人们对于脚韵的看法。在艾略特等人的影响下重新流行起来的17世纪玄学派诗如堂恩所作表现了用险韵来达到某些特殊效果(如挖苦、讽刺)的本领,而对于口语体诗歌的推重又使他们更清楚地看到蒲柏、拜伦这一支脉诗人在用阴

韵、怪韵、外国词凑韵上的奇妙。韵的运用从来都有各种情况，从来不是仅仅为了优美和谐，事实上精湛的诗艺家总是像密尔顿一样意识到要避免“同样尾音的叮咛作响”，直到20世纪都有大诗人如叶芝和奥登等人就在用韵的时候也故意要用半韵、不完全韵、眼韵等等来防止“叮咛作响”的机械、单调或过分优美，而为数可观的别的诗人则干脆什么韵也不用，而致力于诗歌艺术的更重要的其它方面，例如诗歌语言的清澈和新鲜。

因此外国译者将外国诗译成英文而保持脚韵的时候，要了解英文诗用韵的奥妙和得失。既然本族语者也为了整诗效果而不用韵，那么外族语者又何必勉强用它？毕竟韵不是一首诗里最重要的因素，整体的语言质量（而这是随着时代而变的）才应是第一个要考虑的。

从实践来看，外国人译外国诗为英文的成功例子又有几个？非洲和印度有若干一贯用英文写诗而出名的作家，但是他们往往是长期生活在英语与本族语并用的环境里，而且本人创作是一回事，翻译则由于要忠实于原作而有额外的困难，这些人当中似乎也没有出现大的英文译家。

倒是在把外国诗译成本族语的方面，却在世界广大地区都硕果累累。我们中国就有几代诗人翻译家在外译中方面做出了辉煌成绩。现在我眼前这本《牛津英文译诗选》也以其从古到今共600首译诗的实例证明译诗的活动是不断的，几乎所有重要诗人都动过手的，对于扩大读者的视野、提高文学趣味、了解外国人最深切的思想感情起了别人无可替代的作用。每一首好的译诗不仅是好的翻译，也是好的创作：庞德和威利的译品已经成了现代英语文学的精品。因此，尽管不断有人——包括大诗人——慨叹诗不可译，译诗的人只要精于所业，是不必畏缩的。译诗是会有所失的，但所得却是深层的文化对话，是新的创作生机，是给这个多难的世界以慰藉和希望。

译 作

弗兰西斯·培根(1561—1626):随笔五则

英国哲学家培根(Francis Bacon)生于1561年,死于1626年。

马克思、恩格斯将培根称作“英国唯物主义的真正始祖”。

在文学方面,培根还提出了改革文风的要求。当时文章家竞起,许多人醉心词章,不是华而不实,便是言过其实。培根既着重学问的实用价值,对于文章也要求言之有物,而且物重于言。实际上,这也正是当时迅速发展中的科学所提出的要求之一;要从事科学著作,必须有一种简朴、准确、能说明具体事物的实用文体。培根的文体观对后来颇有影响。17世纪后半期英国皇家学会所揭示的写作标准、就是要使用“一种像数学一样朴素”的文体,而在一般文学写作里朴素的实用文体也终于成为主流,适应了——同时也推进了——报纸杂志的普及和近代小说的兴起。

培根本人喜欢用拉丁文写他认为重要的著作,以为这样才可为全欧洲的学者所知,而且可垂久远。其实他是很会运用本国文字的。有两种风格并存于他的文章中:有时简约,有时繁复。但不论何体,他总以准确达意为目的,文章总是条理分明,论点清楚。他也能雄辩滔滔地谈人类征服自然的前途,这时候他的文笔就不时闪耀着诗情,而且正因为他的文章饱含着智慧,一般是朴素的,诗情一出现,就显得特别美丽。正因如此,他才能做到马克思所说的,使“物质以其诗意的感性光泽对人全身心发出微笑”。诗人雪莱在读到培根的随笔《谈死》的时候,还曾赞叹地说:“培根勋爵是一个诗人。”(《诗之辩护》)

要了解培根,我们还必须一读他的《随笔》(Essays)。这是培根在文学方面的主要著作,就最大多数读者说来,他的闻名就是建

筑在这本书上的。《随笔》原来在 1597 年初版,不过包含了十篇极短的摘记式的文章;经过 1612 年、1625 年两次增补扩充,最后也不过收进了 58 篇短文。然而这薄薄的一本小书却十分值得细读。书的对象是当时英国统治阶级的子弟;书的内容是一个通晓人情世故的过来人对他们提出的各种劝导和忠告,目的在于使他们更会“处世”,更易“成功”,谈论到的题目有哲理意味较重的《真理》、《死亡》、《宗教》、《无神论》等一类,有属于伦理道德的《忌》、《爱》、《复仇》、《逆境》、《勇敢》、《诡诈》、《貌似明智》、《利己之聪明》等一类,有直接关系宦海浮沉的《高位》、《贵族》、《帝王》、《党争》、《叛乱》等一类,有涉及私人生活的《友谊》、《父母与子女》、《结婚与单身》等一类,还有提出具体事务性指导的《读书》、《旅行》、《娱乐》、《庭园》、《营造》等一类。但是不论何类,都不是空洞的议论,而是对于作者心目中的特定读者有实用价值的经验之谈,对于当时社会的了解真是入木三分,充满了独得之见、诛心之论。文章写得十分紧凑简约,初看似乎干燥无味,但是耐心多读几遍,便会发现,就在这些劝世箴言式的小文章中,哲学家培根以他明彻的智慧,像最锐利的小刀那样,熟练地、巧妙地、艺术地解剖着当时的英国社会,他周围的人物以及他自己——英国当权人物的真实的、秘密的图谋和动机。

1. 谈读书

读书足以怡情,足以傅彩,足以长才。其怡情也,最见于独处幽居之时;其傅彩也,最见于高谈阔论之中;其长才也,最见于处世判事之际。练达之士虽能分别处理细事或一一判别枝节,然纵观统筹、全局策划,则舍好学深思者莫属。读书费时过多易惰,文采藻饰太盛则矫,全凭条文断事乃学究故态。读书补天然之不足,经验又补读书之不足,盖天生才干犹如自然花草,读书然后知如何修剪移接;而书中所示,如不以经验

范之，则又大而无当。有一技之长者鄙读书，无知者羡读书，唯明智之士用读书，然书并不以用处告人，用书之智不在书中，而在书外，全凭观察得之。读书时不可存心诘难作者，不可尽信书上所言，亦不可只为寻章摘句，而应推敲细思。书有可浅尝者，有可吞食者，少数则须咀嚼消化。换言之，有只须读其部分者，有只须大体涉猎者，少数则须全读，读时须全神贯注，孜孜不倦。书亦可请人代读，取其所作摘要，但只限题材较次或价值不高者，否则书经提炼犹如水经蒸馏，淡而无味矣。

读书使人充实，讨论使人机智，笔记使人准确。因此不常作笔记者须记忆特强，不常讨论者须天生聪颖，不常读书者须欺世有术，始能无知而显有知。读史使人明智，读诗使人灵秀，数学使人周密，科学使人深刻，伦理学使人庄重，逻辑修辞之学使人善辩：凡有所学，皆成性格。人之才智但有滞碍，无不可读适当之书使之顺畅，一如身体百病，皆可借相宜之运动除之。滚球利睾肾，射箭利胸肺，漫步利肠胃，骑术利头脑，诸如此类。如智力不集中，可令读数学，盖演题须全神贯注，稍有分散即须重演；如不能辩异，可令读经院哲学，盖是辈皆吹毛求疵之人；如不善求同，不善以一物阐证另一物，可令读律师之案卷。如此头脑中凡有缺陷，皆有特药可医。

2. 谈 美

德行犹如宝石，朴素最美；其于人也：则有德者但须形体悦目，不必面貌俊秀，与其貌美，不若气度恢宏。人不尽知：绝色无大德也；一如自然劳碌终日，但求无过，而无力制成上品。因此美男子有才而无壮志，重行而不重德。但亦不尽然。罗马大帝奥古斯提与泰特思，法王菲律浦，英王爱德华四世，古雅典之亚西拜提斯，波斯之伊斯迈帝，皆有宏图壮志而又为当

时最美之人也。美不在颜色艳丽而在面目端正,又不尽在面目端正而在举止文雅合度。美之极致,非图画所能表,乍见所能识。举凡最美之人,其部位比例,必有异于常人之处。阿贝尔与杜勒皆画家也,共画人像也,一则按照几何学之比例,一则集众脸形之长于一身,二者谁更不智,实难断言,窃以为此等画像除画家本人外,恐无人喜爱也。余不否认画像之美可以超绝尘寰,但此美必为神笔,而非可依规矩得之者,乐师之谱成名曲亦莫不皆然。人面如逐部细察,往往一无是处,观其整体则光彩夺目。美之要素既在于举止,则年长美过年少亦无足怪。古人云:“美者秋日亦美。”年少而著美名,率由宽假,盖鉴其年事之少,而补其形体之不足也。美者犹如夏日蔬果,易腐难存;要之,年少而美者常无行,年长而美者不免面有惭色。虽然,但须托体得人,则德行因美而益彰,恶行见美而愈愧。

3. 谈高位

居高位者乃三重之仆役:帝王或国家之臣,荣名之奴,事业之婢也。因此不论其人身、行动、时间,皆无自由可言。追逐权力,而失自由,有治人之权,而无律己之力,此种欲望诚可怪也。历尽艰难始登高位,含辛茹苦,唯得更大辛苦,有时事且卑劣,因此须做尽不光荣之事,方能达光荣之位。既登高位,立足难稳,稍一倾侧,即有倒地之虞,至少亦晦暗无光,言之可悲。古人云:“既已非当年之盛,又何必贪生?”殊不知人居高位,欲退不能,能退之际亦不愿退,甚至年老多病,理应隐居,亦不甘寂寞,犹如老迈商人仍长倚店门独坐,徒令人笑其老不死而已。显达之士率需藉助他人观感,方信自己幸福,而无切身之感,从人之所见,世之所羨,乃人云亦云,认为幸福,其实心中往往不以为然;盖权贵虽最不勇于认错,却最多愁善

感也。凡人一经显贵，待己亦成陌路，因事务纠缠，对本人身心健康，亦无暇顾及矣，诚如古人所言：“悲哉斯人之死也，举世皆知其为人，而独无自知之明！”

居高位，可以行善，亦便于作恶。作恶可咒，救之之道首在去作恶之心，次在除作恶之力；而行善之权，则为求高位者所应得，盖仅有善心，虽为上帝嘉许，而凡人视之，不过一场好梦耳，唯见之于行始有助于世，而行则非有权力高位不可，犹如作战必据险要也。

行动之目的在建功立业；休息之慰藉在自知功业有成。盖人既分享上帝所造之胜景，自亦应分享上帝所订之休息。圣经不云乎：“上帝回顾其手创万物，无不美好”，于是而有安息日。

执行职权之初，宜将最好先例置诸座右，有无数箴言，可资借镜。稍后应以己为例，严加审查，是否已不如初。前任失败之例，亦不可忽，非为揭人之短，显己之能，以其可作前车之鉴也。因此凡有兴革，不宜大事夸耀，亦不可耻笑古人，但须反求诸己，不独循陈规，而且创先例也。凡事须追本溯源，以见由盛及衰之道。然施政定策，则古今皆须征询：古者何事最好，今者何事最宜。

施政须力求正规，俾众知所遵循，然不可过严过死；本人如有越轨，必须善为解释。本位之职权不可让，管辖之界限则不必问，应在不动声色中操实权，忌在大庭广众间争名分。下级之权，亦应维护，与其事事干预，不如遥控总领，更见尊荣。凡有就分内之事进言献策者，应予欢迎，并加鼓励；报告实况之人，不得视为好事，加以驱逐，而应善为接待。

掌权之弊有四，曰：拖，贪，暴，圆。

拖者拖延也，为免此弊，应开门纳客，接见及时，办案快速，非不得已不可数事混杂。

贪者贪污也，为除此弊，既要束住本人及仆从之手不接，

亦须束住来客之手不送，为此不仅应廉洁自持，且须以廉洁示人，尤须明白弃绝贿行。罪行固须免，嫌疑更应防。性情不定之人有明显之改变，而无明显之原因，最易涉贪污之嫌。因此意见与行动苟有更改，必须清楚说明，当众宣告，同时解释所以变化之理由，决不可暗中为之。如有仆众稔友为主人亲信，其受器重也别无正当理由，则世人往往疑为秘密贪污之捷径。

粗暴引起不满，其实完全可免。严厉仅产生畏惧，粗暴则造成仇恨。即使上官申斥，亦宜出之以严肃，而不应恶语伤人。

至于圆通，其害过于纳贿，因贿赂仅偶尔发生，如有求必应，看人行事，则积习难返矣。索罗门曾云：“对权贵另眼看待实非善事，盖此等人能为一两米而作恶也。”

旨哉古人之言：“一登高位，面目毕露。”或更见有德，或更显无行。罗马史家戴西特斯论罗马大帝盖巴曰：“如未登基，则人皆以为明主也”；其论维斯帕西安则曰：“成王霸之业而更有德，皇帝中无第二人矣。”以上一则指治国之才，一则指道德情操。尊荣而不易其操，反增其德，斯为忠诚仁厚之确征。夫尊荣者，道德之高位也：自然界中，万物不得其所，皆狂奔突撞，既达其位则沉静自安；道德亦然，有志未酬则狂，当权问政则静。一切腾达，无不须循小梯盘旋而上。如朝有朋党，则在上升之际，不妨与一派结交；既登之后，则须稳立其中，不偏不倚。对于前任政绩，宜持论平允，多加体谅，否则，本人卸职后亦须清还欠债，无所逃也。如有同僚，应恭敬相处，宁可移樽就教，出人意外，不可人有所待，反而拒之。与人闲谈，或有客私访，不可过于矜持，或时刻不忘尊贵，宁可听人如是说：“当其坐堂议政时，判若两人矣。”

4. 谈真理

真理何物？皮拉多笑而问曰，未待人答，不顾而去。确可见异思迁之徒，以持见不变为束缚，而标榜思想与行动之自由意志。先哲一派曾持此见，虽已逝去，尚有二三散漫书生依附旧说，唯精力已大不如古人矣。固然，真理费力难求，求得之后不免限制思想，唯人之爱伪非坐此一因，盖由其天性中原有爱伪之劣念耳。希腊晚期学人审问此事，不解人为何喜爱伪说，既不能从中得乐，如诗人然，又不能从中获利，如商人然，则唯有爱伪之本体而已。余亦难言究竟，唯思真理犹如白日无遮之光，直照人世之歌舞庆典，不如烛光掩映，反能显其堂皇之美。真理之价，有似珍珠，白昼最见其长，而不如钻石，弱光始露其妙。言中有伪，常能更增其趣。盖人心如尽去其空论、妄念、误断、怪想，则仅余一萎缩之囊，囊中尽装怨声呻吟之类，本人见之亦不乐矣！事实如此，谁复疑之？昔有长老厉责诗歌，称之为魔鬼之酒，即因其扩展幻想，实则仅得伪之一影耳。为害最烈者并非飘略人心之伪，而系滞留人心之伪，前已言及。然不论人在堕落时有几许误断妄念，真理仍为人性之至善。盖真理者，唯真理始能判之，其所教者为求真理，即对之爱慕；为知真理，即得之于心；为信真理，即用之为乐。上帝创世时首创感觉之光，未创理智之光，此后安息而显圣灵。先以光照物质，分别混沌；次以光照人面，对其所选之人面更常耀不灭。古有诗人^①信非崇高，言则美善，曾有妙语云：“立岸上见浪催船行，一乐也；立城堡孔后看战斗进退，一乐也；然皆不足以比身居真理高地之乐也；真理之峰高不可及，可吸纯洁之气，可瞰谷下侧行、瞭徨、迷雾、风暴之变。”景象如

^① 指鲁克利修斯，属伊壁鸠鲁派，即所谓享乐主义派。

此，但须临之以怜世之心，而不可妄自尊大也。人心果能行爱心，安天命，运转于真理之轴上，诚为世上天国矣。

如自神学哲学之真理转论社会事务，则人无论遵守与否，皆识一点，即公开正直之行为人性之荣，如掺伪则如金银币中掺杂，用时纵然方便，其值大贬矣。盖此类歪斜之行唯毒蛇始为，因其无公行之足，唯有暗爬之腹也。恶行之中，令人蒙羞最大者莫过于虚伪背信。谎言之为奇耻大辱也，蒙田探索其理，曾云：“如深究此事，指人说谎犹言此人对上帝勇而对人怯也，盖说谎者敢于面对上帝，而畏避世人。”^① 善哉此言。虚伪背信之恶，最有力之指责莫过于称之为向上帝鸣最后警钟，请来裁判无数世代之人，盖圣经早已预言，基督降世时，“世上已无信义可言矣”。^②

5. 谈结婚与独身

夫人之有妻儿也不啻已向命运典质，从此难成大事，无论善恶。兴大业，立大功，往往系未婚无儿者所为，彼辈似已与公众结亲，故爱情产业并以付之。按理而论，有子女者应对未来岁月最为关切，因已将至亲骨肉托付之矣。独身者往往思虑仅及己身，以为未来与己无关。有人则视妻儿为负债。更有贪而愚者，以无儿女为荣，以为如此更可夸其富足。此辈或曾闻人议论，一云此人为大富，另一则云否也，其人有多子负担，其财必损。然独身之原因，最常见者为喜自由，尤其自娱任性之人不耐任何束缚，身上褡带亦视为桎梏。未婚者为最好之友、最好之主、最好之仆，然非最好之臣，因其身轻易遁也，故亡命徒儿全未婚。未婚适合教会中人，因如先须注水于

① 《蒙田散文集》2.18。

② 《路加福音》18.8。

家池则无余泽以惠人矣。然对法官行政官等则无足轻重,彼辈如收礼贪财,劣仆之害五倍于妻。至于士兵,余尝见将军以渠等妻儿所望激励之,而土耳其人鄙视婚姻,故其士兵更为卑劣。妻儿对人确为一种锻炼。单身者本可心慈过人,因其资财少耗也,实则由于不常触其心肠,反而更为严酷(因而适为审判异端之官)。庄重之人守规不渝,为夫常能爱妻,是故人云优利息斯“爱老妻胜过不朽也”。贞节之妇自恃节操,不免骄纵。欲使妻子守贞从夫,夫须有智;如妻疑夫猜忌,则断难听命矣。妻子者,青年之情妇,中年之伴侣,老年之护士也,故如决心结婚,须善择时。昔有智者答人问何时可婚,曾云:“青年未到时,老年不必矣。”常见恶夫有良妻,是否由于此辈丈夫偶尔和善,更见其可贵,抑或此类妻子以忍耐为美德欲?可确言者,如妻子不顾友朋劝告而自择恶夫,则必尽力弥补前夫。

《骑马乡行记》选译

威廉·科贝特(1762—1835), 19 世纪英国著名的政治家和散文作家, 曾主编《政治纪闻报》。科贝特一生著作极多。他的散文独树一帜, 朴实有力, 明白晓畅, 自然流利。

《骑马乡行记》写的是作者在 1821—1830 年间骑马在英国旅行时的见闻。它以通俗平易的文字, 描绘了大自然的美丽, 记述了农民的苦难生活, 兼有随笔的情致和政论的锋利, 被认为是作者最好的作品之一。

马尔勃罗

1821 年 11 月 6 日, 星期二中午

晨九时离欧卜赫斯班, 坐马车来此, 行程 20 哩。经过河谷, 至离村六哩处又入丘陵地带, 碧草如茵的坡地向正西及西南方翻滚而去, 直达德怀士与索氏贝利二城。丘陵地行约半哩, 即见平原, 地质亦由硬石而变石灰土。这一带农民生活看来极苦。每一村舍之旁, 约有二十处麦堆, 尚不计田野中散置者; 大块田地皆种麦, 每块 50、60、100 英亩不等。路遇农妇多人等人验收其所割的麦子, 她们衣裳褴褛, 穿得不如法南姆打草的乞丐, 庄稼人在收获季节而情况如此之惨, 还是初次见到。其中不乏十分秀美的姑娘, 也是满身补丁, 脸如死灰。天冷, 霜重, 这些女孩子的手臂和嘴唇都冻得发紫, 任何人见了都要心痛, 只有那些卖官鬻爵、买空卖空之徒才会无动于衷。

我走过她们身边的时候，禁不住出声咒骂了那些逼使她们到此地步的人。走过这些可怜人身边之后，抵达一小山，山上有若干间破旧屋子。在马匹饮水之际，我问旅店主人该地何名，他的回答真如老太太们常说的，用一根羽毛就可以将我打倒了。原来地名是“大倍特温”，^① 该地全部房屋不值 1000 镑。村中有一大屋，长 25 呎，宽 10 呎，地基高约 10 呎，用长条粗石砌成。这就是当地的市政厅，选举两个议员的仪式即在此举行。我问旅店主人：“本地是否选举议员入国会？”答曰：“是的，先生。”“那么现任议员是谁？”“我可说不上来，先生。”

不读伏尔泰的《亨利朝纪》一诗已 30 年，今天听了店主的回答之后，想着这等事如何骗了世界——骗了全世界，不觉记起了该诗的二行：

Représentans du peuple, les Grands et le Roi: Spectacle magnifique! Source Sacrée des lois! ^②

这位法国人，由于不像我这样深刻理解“鬼东西”^③，并未将这颂词写完，因此我想在此补充四行，以后如有人再版《亨利朝纪》，务恳将这四行加在伏尔泰的原文后面：

Représentans du peuple, que celui-ci ignore, sont
fait à miracle Pour garder son Or!

Peuple trop heureux que le bonheur inonde!

① “大倍特温”是有名的“烂选区”，一个几十口人的地方居然选举两个议员入国会，选举完全由地主操纵。

② 我的译文不敢说是忠实，但伏尔泰的意思如下：“贵族和国王是人民的代表：他们是宏伟的景象，一切法律的神圣来源！”——原注。

③ 这个字原文是“the THING”，作者一直用来泛指当时英国统治阶级所执行的政策、制度、法令等等，尤其是作者所深恶痛绝的经济措施。

L'envie de vos voisins admiré du monde! ①

第一行是受店主东启发而得,第四行是用律师、法官、议员、教士、国王口中常说的名言组成的。论诗才我当然不如伏尔泰,但是我的韵押得不比他差,而我的道理则比他深刻多了。

离开那个鬼地方之后,看见了一个占地甚广而景物奇丑的庄园,为艾尔斯伯里勋爵所有。这位爵爷似乎不断在扩充土地,旧园连上新园,宛似堡垒又加外围据点。我想此处是吞并过去许多农庄而成,其数少则 50,多则上百,大抵是陆续购得。全国各处都有此等极大庄园,如有人能追本溯源,查清购买如许土地的资金从何而来,将是十分有益的劳动,值得社会的奖赏。

牛 津

1821 年 11 月 18 日,星期日

早起即离牛津,经阿平顿到伊斯莱。当地有语云:牛津城内,活人反替死者出钱,这正合了庇特②的制度!由于在这一点上吃了亏,尚有余痛,我们不敢再在酒店里吃饭了,伊斯莱不停,直向纽贝利进发,早餐就吃昨天剩下的干果,补之以新购的苹果。卖果的是一个穷苦人,他将苹果放在窗口出售。像堂吉诃德一样,我见了干果大为感触,又想起昨夜的账单,

① “人民的代表,而人民对他们毫无所知;他们当然是奇迹似地天生会替人民管钱的人。呵,人民真是太幸福了,喜事多得像潮水似的要将他们淹没!这真是邻国之所羨,举世之所赞!”——原注。

② 威廉·庇特(1759—1806),法国革命时期英国首相,反法联军的组织者;对内镇压人民,横征暴敛,滥发纸币。

于是高声说道：“乐哉！乐而又乐，福上加福的黄金时代呵！当时人们饥食地上鲜果，渴饮山中清泉，倦了有叶子铺成的软床可睡，热了有树枝结成的帐荫盖。快乐的时代呵！那时候要是是有两个人走进一间普通马车客人的休息室，吃了不过三便士的东西，也就不会有牛津的酒店老板硬要他们付出‘茶二份四先令’，‘冷肉一盘 18 便士’，‘休息室烤火费二先令’，‘客铺二张五先令’等等的！”这一番话就算是饭前的祷告吧，说完之后就吃干果和苹果。同堂吉诃德的那次演讲相比，我这番话自有优越之处，因为他吃果子之前已经饱餐了一顿山羊肉，还喝了不少酒，而我们呢，完全是从牛津店老板的早餐桌和熊熊的炉火逃命出来的呀！

一眼看到牛津的许多房屋，据说都是献给所谓“学术”用的，我不免想到呆在这些屋子里的懒蜜蜂和这里训练出来的毒黄蜂！但是话得说回来，虽然其中有人颇为恶毒，最大最普遍的特点则是愚蠢：头脑空空，毫无真才实学，所谓“受过教育”的院士们之中，有一半连做杂货店绸缎铺的伙计也不配。

抬头看见一处他们称为“大学讲堂”的地方，我又不禁想到：只要将我从 10 月 29 日离开堪新顿那天起所写的文章拿出来，就比这里大学全体师生在 100 年里所写的全部文章都要有用多了，有益多了，而他们一年之中就要吃喝花掉 100 万镑，钱的来源是完全由“大学评议会”支配的租金！于是我又不禁高声自语：“站出来吧，你们这些戴大假发、整天大鱼大肉的博士们！站出来吧，你们这些教会里的阔佬们！你们教会里的穷人得了每年 10 万镑的救济金，但这笔钱不是从你们腰包里拿出来的，而是靠抽税得来的，其中一部分是劳动者的血汗！站出来，正眼看我吧，在过去 10 个月里，单凭我一个人，

利用空闲时间写作,就向你们的教友布道 10 万次^① 比你们全体在过去 50 年里所布的还要多!”

但是我白喊了一顿。由于正是天蒙蒙亮的时候,他们当中怕是一个张眼的也没有。

射 手

叟斯莱

1825 年 10 月 26 日,星期三

我曾认识一个有名的射手,名叫威廉·伊文。他是费拉特尔非亚的律师,但他打官司远不及打枪出名。我们曾一同打猎多日,倒是一对好搭档:我有好猎犬,对于人家说我枪法好坏毫不介意;他的猎犬一无用处,但他珍惜射手的令名则远过律师的声誉。我要在下面叙述一件关于他的事情;它应当成为对年轻人的忠告,叫他们注意不要染上这类的虚荣恶习。

我们结伴到离家约 10 哩处去打猎,听说那里鹁鸪很多,到了一看,果然如此。时间是 11 月,打了一天,到天黑之前,他打的鹁鸪,连送回家的和装在袋里的,总共 99 只。有几枪他是一箭双雕,但也可能有几枪没有打中,因为隔着树林,有一阵我没有亲眼看到他。不过他说他是百发百中。等我们在农舍吃了晚饭,他擦过了枪,点了点鹁鸪的数目,知道这一天在日落之前,他打下了 99 只,每只都打在翅膀上,多数是在有很大树的密林里打的。这是一个非凡的成就。可是,不幸得很,他要凑成 100 只的数目。太阳已在落山,那地方说黑就

① 原文如此。科贝特出过一个《传道集》,也常常讲道,但此处可能是指其所编《政治纪闻报》的销路。该报最高销数曾到每期六万份,读者几全为劳动人民,往往数人共读一份,因此读者的总数和 10 个月内报纸的累积数都是十分可观的。

黑,像蜡烛突然熄灭,而不是象炉火慢慢消失。我想赶紧回家,因为路不好走,而他这位素来怕老婆的人又早已得到闺中的严令,叫他当夜必须赶回,由于马车是我的,还必须与我同行。因此我劝他快走,并向农舍走去(房子在布克斯郡,是约翰·勃朗老人的,老人是勃朗将军的祖父,将军曾在上次那场“为了逼詹姆士·麦迪孙退位”的战争里给了我们的胡子兵一个迎头痛击^①);本来我可以就在那里过夜,可是由于他三生有幸,能在太太的严厉管束下过活,连我也不得不离开了。因此,我就急于上路。可是不!他一定要打下第100只鹧鸪!我说路不好走,又没有月亮,有种种危险,但他根本不听。被我们惊散了的可怜的鹧鸪正在四周叫唤着;突然之间,有一只从他脚下飞起,当时他正站在有三四吋高的麦苗的田里,立即开枪,可是没有打中。“好了,”他边说边跑,像是要去拾起那只鹧鸪似的。“什么!”我说,“你该不是说你打中了吧?那鹧鸪不但没死,还在叫呢,就在那树林里!”树林离我们约100码。他用在这种情况下常用的一类话,一口咬定说他打中了,而且还是亲眼看见鹧鸪落地的;我呢,也用在这种情况下常用的一类话,一口咬定说他没有打中,而且还是我亲眼看见那鹧鸪飞进树林的。100次里失手一次!这可太严重了!难道就丢掉这样一个名垂不朽的大好机会!他平常是一个和善的人,我也很喜欢他。这时他说:“老兄,我确是打中了。如果你定要走开,而且连狗也要带走,叫我没法找到这只鹧鸪,那么请便吧,狗当然是你的。”这话叫我替他难受,我就用十分温和的口气对他说:“别提狗了——伊文兄,刚才那只鹧鸪是从那边地上起飞的。要是它真的落了地,这样一片平整光滑的绿草地上还能看不见吗?”我说我的,他可已在寻找了,我只得叫了狗来,也装着帮他寻找。这时我已不在乎走夜路的危险,倒是可

① 指1812年的美英战争,当时美国总统是詹姆士·麦迪孙。

怜起这个人的毛病来了。在不到 20 方码的地上，我们两人眼睛看着地，走了许多来回，寻找着我们彼此都完全明白是根本没有的东西。我们各从一边起始，到中间交叉而过，有一次我走过他之后，恰好回头一看，这一看不打紧，只见他伸手从背后的袋里拿出一只鸬鹚，扔在地上！我不愿戳穿他，赶紧回头，仍旧装着到处寻找的样子。果然他一回到刚才扔鸬鹚的地方，就用异常得意的声调向我大叫：“这儿！这儿！快来！”等我走上去，他就用手指点着鸬鹚，同时眼睛紧盯着我，口里说：“你瞧，科贝特！我希望这是对你的忠告，以后万万不要再任性了！”我说：“好，走吧。”这样我们两人就兴高采烈地走了。到了勃朗家里，他把这件公案告诉了他们，得意洋洋地大声拿我取笑。以后他也常常当我的面说起此事。我一直不忍心让他知道：我完全明白一个通情达理的高尚的人怎样在可笑的虚荣心的勾引下，干出了骗人的下流事情。

“教育救国”论

勃格莱

1825 年 10 月 31 日，星期一晨

然而最怪的要数那些口口声声谈“教育”的人了。他们明明看见了犯罪行为恰同他们所说的“教育”是在一起增加，罪犯之多，连已经扩大六倍的监狱也装不下了；可是，这些满口胡扯的家伙还在叫嚷，说什么犯罪是由于缺少他们所说的“教育”！他们看见罪犯吃穿都比良善的贫农好——这是他们亲眼看见的，可是他们还在继续叫嚷：犯罪是由于缺少“教育”！什么原因使他们这样顽固？不，这不是顽固，这是要流氓，这是腐化和专横！专横不仁的暴君为了本身的利益压榨贫农；腐化的政客、文氓和教痞就帮他找借口，故意说是那些饿得半

死的可怜人之所以变成盗贼,并非由于缺衣少食,而是由于缺少教育。要是报纸——就只说报纸吧——真的尽了本分,或尽了十分之一的本分,那么这个地狱般的制度也就维持不下去了。可是,报纸却只帮助这制度,方法是将苦难的原因故意找错。真正的原因是这些:收税官逼大地主;大地主逼小地主;小地主逼贫农,最后一切都落在贫农头上,于是这一阶级的生活就困苦得连罪犯都不如了。除了这些,难道还需要任何别的原因来产生犯罪行为么?凡有理智的人都看得见这些理由,根据经验也是再清楚不过,独独报纸对此一言不发,还不断拿“教育”和“道德”来扰乱我们的脑筋,说什么无知与不道德引起了犯罪行为哩!不错,不道德确是引起犯罪。谁不知道呢?但是,又有谁能希望一个饿得半死的人讲道德?他一天的饭还没有我同我孩子在斯多克·加里蒂山坡上六七分钟之中所吃的早点多,而他如果不做工,鞭子立刻打到他的背上!毫不含糊!要是报纸想找到犯罪的真正原因,就得更进一步,追溯到征税的原因。追溯到公债,领政府津贴的人,乱轰一气的常备军,为数惊人的干薪,养老金,补助费等等——可是这样做对于极大多数的报纸是很不合时宜的,因为这些正是它们得以存在和发达的靠山!

吃人肉的虱子

海特斯伯里(维尔茨)

1826年8月31日,星期四

……前行少许,达到一家有名的酒店,叫做达普福特酒店,所在地是怀莱区。在酒店一直歇到下午四点。怀莱是儿时旧游之地,印象中风光明媚,特别记得有一美丽的花园,属一富农和磨房主所有。走去一看,大失所望,只有草上和水中

的石象尚存，余皆颓败失修。

以前担任怀莱教区的牧师的叫丹披埃(为丹披埃法官之另一弟)，本人住在汉姆夏郡的美恩斯多克地方，兼领该地教堂，到怀莱来顶多不过一次，虽然这是教区中一大肥缺，属于区的一级，每年收入至少亦有六七百镑。维持某些一无是处的家族，拿公众的钱来养活他们，不管通过什么方式或利用什么名义，总之一定要养活他们——这就是我们的制度的一面。只消打开名单一看，你就会发现：领养老金的，拿干薪的，当牧师的，总离不了那么几个熟人，他们就像某些人身上的虱子一样，把公众当作烂肉，世世代代爬在上面，吃个不停。这姓丹披埃的似乎就是这类家族。凭什么要派一个姓丹披埃的做法官，又让另一个姓丹披埃的当主教！我从没听说他们两个当中，谁有一星儿本领！现在说的丹披埃是这家的另一个宝贝。你定要说明他们无害也可以，只不过他们是靠吃人肉过活的罢了！而优点，他们又有什么？什么也没有，根本不配如此显赫，不配领受这么多的钱，如果不是现在这个制度，而换一个制度，那么他们顶多只能做人家的听差和商店小伙计。这类人现在一定还未绝种，他们的子孙一定还在某种方式之下靠吃公众的肉过活。只要喝杯啤酒就要付税四便士的局面没有改变，他们是会一直吃下去的。

温泉胜地

海顿

1826年9月30日，星期六晚

华立克夏的爱望河在此处流入色纹河，两河沿岸若干哩水草丰美，前所未见。草地上牛羊成群，沿途不断。看着这景色，这牛羊，心想这些好肉可作多少用途，不禁感到神奇。但

是再向前骑八九哩,这神奇之感就破灭了;原来我们已到这一个毒瘤似的害人地方,名叫却尔透能,所谓温泉胜地是也。这地方充满了东印度的劫掠者,西印度的奴隶主,英国的税吏,吃客,酒鬼,淫棍,各色各样,男女俱全。他们听了一些窃窃暗笑的江湖郎中的鬼话,以为在做了多少恶事之后,一身孽障,可以到此一洗而净!我每次进入这等地方,总想用手指捏住自己鼻子。当然这话没有道理,但我一看见这儿任何一个两腿畜牲向我走来,实在觉得他们肮脏不堪,象是一有机会就要将他们的毒疮传染给我似的!来这等地方的都是最恶劣、最愚蠢、最下流的人:赌鬼、小偷、娼妓,一心想娶有钱的丑老婆子的年轻男子,一心想嫁有钱的满脸皱纹、半身入土的老头子的年轻女人,这些少夫幼妻为了便于承继产业,不惜一切手段,坚决要为这些老妇衰翁生男育女!

这等丑事,尽人皆知。然而威廉·司各特爵士在1802年演讲,明白主张牧师不必定居教区,而应携眷到温泉游览,据说这样反而能得到他们教区子民的尊敬云云。查此人作此语时,官任代表牛津城的国会议员!

鸣 禽

洪卡斯尔

1830年4月13日晨

过去三周所经地区之内,虽然谷、草、牛、羊都好,却有一个缺点,在我看来还是一个大缺点,那就是:缺少叫得好听的鸟儿。眼前正是它们叫得最起劲的时节,但在这整个区域之内,我连看带听,总共只碰上四只云雀,毫无其他鸣禽,连不会唱歌的小鸟,也只在波士顿与薛别赛之间某处牛栏上见过一只金翼啄木鸟。呵,怎能不想起在色莱的沙丘上,千万只梅花

雀同时在一棵树上高歌！呵，在汉姆夏，色撒克斯，肯特，在树林和山谷里，又有多少鸟儿在尽情唱着喜歌！此刻正是清晨五时，如果在巴恩艾姆，树林里正是众鸟齐喧，其数何止千万！天未明就先听到画眉，接着燕八哥开口了，然后百灵鸟腾地而起；等太阳放出信号，所有能唱能叫的鸟儿都放喉而歌，篱笆、草丛、低树、高枝，无处不在鸣啭！从长长的枯草堆里传来了白喉莺甜美圆润的歌声，百灵鸟则高飞无踪，但听他唱得响唱得欢，其声宛如从天而降！无怪乎弥尔顿在描写天堂之时，并未忘了提到“最早的鸣禽”。

林肯郡虽然有些缺点，仍是得天独厚，如再有所祈求，则非良心所许了。

可是如果我有时间与篇幅从自然转到人事，来描绘一下所经地区的人的情况的话，我将清楚表明在威斯敏斯透^①的那伙人即使碰上天堂，也会将它变成地狱。

医治国家的大夫

伍斯透

1830年5月18日

我就是这样经过了出产谷、肉、铁、煤的地区，从亨勃河一直走到色纹河。我发现凡是不能从税收中分一杯羹的人都在或大或小的苦难之中：抵押了东西的人吓得魂不附体；做父亲的为儿女的命运而战栗；劳动人民的情况最惨，脾气也最坏——他们也真该发发脾气了！我看他们最终会成为医治国家的大夫！小地主们吓破了胆，越穷越没志气；他们全都明白受苦的原因，而且眼看大祸就要临头，但他们都希望能依靠某种

^① 伦敦的一区，即国会所在地。

诡计,或做一件缺德事情,想一个什么坏着,使自己能够幸免。因此,除了通过劳动人民以外,没有任何改变现状的希望。小地主们的情况只会每况愈下,“鬼东西”将一直为害下去(除非有什么意外),总有一天,小地主也好,商人也好,会发现一年四季,他们哪一季也吃不上半块肉了!事情很有可能变得像在法国一样;现在的情况完全同路易十五末年相似。多年来有一种风气,把法国革命的原因归结到伏尔泰、卢梭、狄德罗等人的著作上去。其实同这些著作毫无关系——不,一点因缘也没有。法国革命产生于税收——最后税重得完全不能忍受了;产生于政府所负的国债;最终产生于人民的绝望,而绝望又是由于重税引起的。

奇怪的是,支持暴政和重税的人总喜欢将反叛和革命归罪于心怀不满的少数领袖,特别是几个写文章的人。由于这些支持者手上握有报纸,能够绝对控制舆论,这种论调就一代又一代地传播下去。这些人决不肯说出革命和反叛的真正原因,因为那样一来反叛和革命就变成有道理的了,而他们的目的恰是要谴责它们。英国现在还有不少人存在幻觉,就因受了他们欺骗之故。其实伏尔泰之不是法国革命的原因,正犹我之不是硬要人民交出6000万镑税款的原因一样。这一点我将不久完全证明,使英国每个愿意读我文章的人都信服无疑。

巴林家族与亨利·柯克之冤死^①

哈旺特

1832年7月23日

听说温彻斯透不会从改革法案得到多少——或任何——好处。选民数少，且受层层束缚，完全听命于教会中人和巴林家族^②，选票就由他们二处平分了。劳动人民没有选举权，又因不是商店大顾客，无从左右选民。关于可能选上的人，听说一方有炳根·巴林，对方另有某人。

查此炳根·巴林恶名早著，他仗着是地方民政官，曾拿手杖痛打狄克尔先生，当时狄克尔还带着手铐，毫无还手之力。还有一事，更是尽人皆知，即有一个耕田的孩子（当时还只18岁）叫做亨利·柯克，就因为碰了这个炳根·巴林一下而给官府绞死了，虽则他打炳根时并无杀他之心，也没损伤他身上一根毫毛。尽管这孩子在巴林的祖父和伯父所领有的米契尔提浮区生长和劳动了一生，炳根·巴林却坚决拒绝替他向国王求情。这都是人所共知的事实，明白得犹如太阳照在头上一样，

① 此节不见一般版本，但收入柯尔夫妇所编的标准版（伦敦，1930）。

② 巴林家族指当时与劳斯恰尔特家族齐名的金融资本家一族，从弗兰西斯·巴林（1740—1810）起，在伦敦开设巴林兄弟银行，变成最有势力的金融寡头之一，族中不少人任议员，直接问政。1832年的新选国会中，巴林家族父子叔侄任议员者共达5人之多。拜伦在《唐璜》中（第12章第5段）讽刺金钱势力时提到的巴林即是此家。

这一节里提到的炳根·巴林（1799—1864）是上述老弗兰西斯·巴林的第二房长孙，曾任多届国会议员。18岁少年亨利·柯克（1811—1831）的冤狱就是由他造成。1830年底，炳根·巴林所有的农场上发生贫农暴动，他出来镇压，痛打一个贫农，柯克义愤之下，拿起一锤打了炳根一下，仅毁其帽，未伤其身，但因此判处绞刑。科贝特谈的即是此事。

在温彻斯透城更是无人不晓。如果温彻斯透选了此人，不管别人怎样，我将永远咒之为“该死的城市”，直到有一天它摆脱了恶势力，洗刷了身上的无比羞辱为止。

亨利·柯克的身体早已腐烂了。前几天这个教区的牧师曾对他可怜的父母说：科贝特不能使他们的儿子复生。今天我拿了杜斯伯利的一个衣服商送他母亲的床单和兰开夏一个工业家送她的衣服去访问她，听了这话，我就回答说：“不错，柯克太太，我和我们这些将花放在您儿子坟头的人都不能使他复生。但是我们能够恢复他的名誉，使那本用检察长丹曼名义写的由巴鲁先生出版的书不能再侮辱他；不但这样，我们还可以详细调查他的审判、定罪和处死的全部经过，公开他的案情，这样您那可怜的死去的儿子就能够帮助别人，保护还活着的穷人们的儿子，使他们不再遭受同样的冤屈了。”

江纳善·斯威夫特(1667—1745):散文一组

一. 扫帚把上的沉思

你看这把扫帚,现在灰溜溜地躺在无人注意的角落,我曾在森林里碰见过,当时它风华正茂,树液充沛,枝叶繁茂。如今变了样,却还有人自作聪明,想靠手艺同大自然竞争,拿来一束枯枝捆在它那已无树液的身上,结果是枉费心机,不过颠倒了它原来的位置,使它枝干朝地,根梢向天,成为一株头冲下的树,归在任何干苦活的脏婆子的手里使用,从此受命运摆布,把别人打扫干净,自己却落得个又脏又臭,而在女仆们手里折腾多次之后,最后只剩下根株了,于是被扔出门外,或者作为引火的柴禾烧掉了。

我看到了这一切,不禁兴叹,自言自语一番:人不也是一把扫帚么?当大自然送他入世之初,他是强壮有力的,处于兴旺时期,满头的天生好发;如果比作一株有理性的植物,那就是枝叶齐全。但不久酗酒贪色就像一把斧子砍掉了他的青枝绿叶,只留给他一根枯枝。他赶紧求助于人工,戴上了头套,以一束扑满香粉但非他头上所长的假发为荣。要是我们这把扫帚也这样登场,由于把一些别的树条收集到身上而得意洋洋,其实这些条上尽是尘土,即使是最高贵的夫人房里的尘土,我们一定会笑它是如何虚荣吧!我们就是这样偏心的审判官,偏于自己的优点,别人的毛病!

你也许会说,一把扫帚不过标志着一棵头冲下的树而已,那么请问:人又是什么?不也是一个颠倒的动物,他的兽性老

骑在理性背上，他的头去了该放他的脚的地方，老在土里趴着，可是尽管有这么多毛病，还自命为天下的改革家，除弊者，伸冤者，把手伸进人世间每个藏污纳垢的角落，扫出来一大堆从未暴露过的肮脏，把原来干净的地方弄得尘土满天，肮脏没扫走而自己倒浑身受到了污染；到晚年又变成女人的奴隶，而且是一些最不堪的女人，直到磨得只剩下一支根株，于是像他的扫帚老弟一样，不是给扔出门外，就是拿来生火，供别人取暖了。

二. 零碎题目随想(选段)

1

我们身上的宗教，足够使彼此相恨，而不够使彼此相爱。

3

如何能期望人类接受劝告，当他们连警告都不肯接受。

9

一个真正的天才出现于世界，可以根据下列现象来判断，即所有的笨蛋勾结起来反对他。

12

人受到社会指责时，有三种对付办法：不屑一辩，对骂，改正。不屑是假的，改正不可能，所以通常采用的是第二法。

14

如果一个人将他对恋爱、政治、宗教、学术之类的意见全部记录下来，从青年直到老年，那么最后将出现一大堆前后不一、互相

矛盾的东西。

21

人常被说成是不认识自己的弱点,但恐怕也没有几个人认识自己的长处。这情况有如土地,有的地含有金矿而主人不知。

23

少年之才,在于发明;老年之才,在于判断。值得判断的东西越来越少,判断者也就越来越难讨好。如此变化,贯穿一生。等我们老了,朋友们发现更难于使我们高兴,同时也不在乎我们是否高兴了。

24

没有一个聪明人希望自己变年轻些。

25

即使最好的行为,其动机也不堪细察。人们承认:大多数行为,不论好坏,其原因都可归结为对己之爱。不过有的人因爱己而去使别人高兴,有的人则一心只管自己高兴。这就是德行与恶行之间的大区别。宗教是一切行为的最好动机,但宗教也是爱己的最高范例。

26

世人一旦对我们狠起来了,就会一直狠下去,而且越来越没有顾忌,连表面客气也不讲了,就同嫖客对待妓女一样。

27

怨言是上天得自我们的最大贡物,也是我们祷告中最真诚的部分。

28

许多男人和大多数女人之所以说话流利,是因为他们能说的内容少,能用的词儿也不多。任何人如善于运用语言或有丰富的思想,讲起话来总不免犹豫,因不知选用什么想法或哪个词儿才好;而普通人只有一套想法和一套表达这类想法的词儿,所以总能开口就讲,犹如人们能很快走出一座空的教堂,碰上教堂门口站着一群人就无法快了。

29

人人都想长生,但无人愿意年老。

30

男人喜欢听别人说自己好话,因为他们对自己估价不高;女人则相反。

31

维纳斯,美丽而和善,是主爱的女神;朱诺,可怕的长舌妇,是主婚姻的女神。这两位始终是不共戴天的仇敌。

35

大人、小孩以及别的动物的消遣办法,大多数都是模仿打仗。

37

读到一段文章合我之意,我说:作者写得真好;而不合我意时,我就说:作者大谬。

40

问题:教堂是否除了是死者的寝室,也是生者的宿舍?

41

有时我读书，喜其文章而憎其作者。

42

人作坏事，不令我奇：我奇的是，作了而不害羞。

46

远见是能见不可见的事物的艺术。

48

既然神道与人道的结合是我教的重要信条，奇怪的是：有些牧师写文章只有神道，而没有一点人道。

三．预拟老年决心

不娶年轻老婆。

不同年轻人作伴，除非人家真心要求。

不暴躁，发楞，或多疑。

不嘲笑当今的风气、俏皮话、时装、人物、战争等等。

不亲儿童，或让他们随便接近。

不对同样的人老说同样的故事。

不贪婪。

不可忽略体面、清洁,否则会脏得不堪。

不可对年轻人太严厉,而要谅解他们的蠢事、弱点。

不听不老实的仆人之流搬弄是非的话,更不受他们的影响。

不轻易替人出主意,也不麻烦人,除非人家自己愿意。

要请几个好友告诉我这些决心有哪一条我没遵守或忽略了,在哪一点上,并且立即改正。

不可多言,不要老谈自己。

不夸自己以前如何英俊,如何强壮,如何得到小姐太太们的青睐,种种。

不听谰言,不幻想还会有年轻女人爱自己。要憎恨那些伸手来抓遗产的人。^①

不可武断,或固执己见。

不可摆出一定会遵守所有这些条文的架子,很可能一条也遵守不了。

① 此句原文为拉丁文。

四.《一个小小的建议》^① 选段

——为使贫家儿女不至成为其父母与国家的负担,反而于公有益

路过这个伟大的城市,或在乡下旅行的人,常见一种凄惨景象,即街上、路边、屋门外有许多女乞丐,拖着三个、四个或更多的小孩子,衣不蔽体,向行人苦苦讨吃。这些做母亲的本该好好干活谋生,现在却被逼着整天在街上游荡,求人救济她们的可怜的孩子。这些孩子长大了也找不到工作,不是变成小偷,就是离开祖国去西班牙替觊觎王位者打仗,或去巴巴多斯岛卖身投靠。

各方人士想必都会同意,在我国目前可悲的状况之下,如许大量儿童,不论手抱、背负或随其父母走路,构成了一个额外的困难问题,因此若有人能提出一个公正、不费钱、而又简单易行的办法,能使这些儿童变成国家的健全、有用的成员,则此人必被公众尊为民族的保卫者,值得为他塑像。

.....

我在伦敦认识一个见识很广的美国人,他向我担保说:一个奶水充足的健康儿童养到一岁的时候是最鲜美、最滋养、最健康的食物,不论炖、烤、焙、煮都好,也可以用做油煎肉丁或蔬菜肉汤。

现谨建议如下,祈请公众垂鉴。上面所统计的 12 万名儿

① 英文中最著称散文作品之一,至今为学英国文学者所必读。文章的特点在于以献策者的口气郑重其事地提出一个空前残酷的建议,里面数据充实,列举的理由也颇有条理,使人一时难以确定作者的真正用意。当然,事实上,他随处都有提示。用文雅的笔调写如此残酷的想法,正是为了把爱尔兰的惨状最鲜明地公之于众,在这点上斯威夫特是完全成功了。原文颇长,此处仅译部分段落。

童，两万名可留下传种，其中四分之一可为男性，此数已比牛羊猪豕之类留种为多，理由是上述儿童大多非正式婚姻产物，粗鄙之流亦不重视此点，因此一男可配四女。其余 10 万名可在一岁时卖给全国有地位、有钱的人，事前切嘱母亲们在最后一月喂足儿童奶水，让他们长得胖嫩，以便用于宴席。如是友朋小集，一儿可作两菜；家庭自用，则其上下半身都可各作两道好菜，若能调以少量胡椒和盐，则存放四天后煮吃仍佳，冬季尤然。

我曾算过，一个初生儿平均重 12 磅，一年后如养育得当可增至 28 磅。

我承认这种食物相当昂贵，因此也就特别适合地主们享用。地主们既已吞下了他们的父母，显然也最有资格吃这些儿童。

.....

至于我本人，在多年劳而无功地提出许多空洞不切实际的意见之后，以为再无成功之望了，幸而想到了这个建议，不但完全是新的，而且有切实的内容，花钱不多，费事不大，靠我们自力就能实行，因此不会有得罪英格兰的危险。因为这些商品不能拿来出口，它的肉质太嫩，不宜长期盐腌——虽然我也可以说出一个国家的名字，它是不用加盐也乐于把我们整个民族吃掉的。

我并不固执己见，也愿考虑明智之士的其它建议，只要它们的动机同样纯正，花钱不多，易行，有效。但在提出这类与我的方案相反而效果更好的建议之前，我希望建议者一方能深入考虑两点：第一，现状之下，如何为 10 万无用的嘴和身子找到吃的穿的？第二，把职业乞丐同实际是乞丐的大部分农民、村民和雇工算在一起，我国现有整整 100 万个人形动物，养活他们的费用如作为公债，须交债金总共 200 万英镑。我希望那些不喜欢我的建议或另有答案的政治人物，先去问问

这些人的父母,是否他们今天会认为是绝大幸事,如果当初在满一岁的时候他们被当作食品用我所写的方式卖掉了,这样也就免得后来不断地受罪,由于地主的压迫,由于在没有金钱或贸易的情况下付不起租金,由于缺乏起码的生活资料,连御寒的衣服与房子也没有,以及以后必须还要落在他们这一类人头上的同类、甚至更大的苦难。

我恳切声明:我提议此事,确因必要,绝无半点个人企图,动机只是为了国家的公益,为了增加我国的贸易,安置儿童,救济贫民,同时也给有钱人一点乐趣。我本人并无子女能从中取得分文,盖最幼之儿已经九岁,老妻也早过生育之年了。

五. 致一位新任神职的青年先生的信^① (选段)

先生:

世人对教会所持态度有如目前之际,足下出任神职,此事我初无闻,也不赞成,但今日如再劝君思退,事已太晚,也不合一般做法,所以还是对您的进入人生新境,贡献几点想法吧。

.....

同样地,我会感到高兴,如果您能多下一点功夫,学学英语。忽略英语是目下我国学者最普遍的缺点之一。他们似乎完全不知风格为何物,只知一味写下去,语言平板,掺杂着一些我们民族特有的僻词怪句。我也未见有任何人发现或承认他在这方面的不足,更不必说想要纠正了。把恰当的词放在恰当的位置,这就是风格的真正定义。但要详细说明此点,非

① 这信大部分谈青年人应如何运用语言。斯威夫特关于风格的有名定义即在此出现。他主张写得平易晓畅,反对故作高深,以各种奇怪名词唬人、举了许多实例,很有说服力。而文章本身写得如此清楚,文雅而有力,实践了“把恰当的词放在恰当的位置”的主张,又从正面提供了优秀散文的典范。

现在所能做到,不如先谈谈一二个花力不大就可改正的缺点吧。

第一是用费解的名词,女人称之为硬词,略有知识的普通人称之为雅文。在各类神职人员中,特别是年轻一辈之中,没有比这个更普遍、更不可恕,而且毫无必要的毛病了。我曾出于好奇,从一位刚上任的神职人员的一篇布道文里挑出了几百个词,它们的意义 100 个听众中也没有一个能懂。我也记不起任何我认识的神职人员中有谁是完全不犯此病的,虽然他们很多人同意我的看法,讨厌这个缺点。我常把自己放在普通人的地位,指出许多词太难或不易解,但他们不承认,原因是这些词对于学者是根本不成问题的。我想年轻的牧师顶好学学有名的福克兰勋爵在他的一篇文章里提出的办法。有一位同他很熟的贵人告诉我,每当他怀疑他用的一个词是否好懂,他总先问他夫人的寝室丫头(而不是那上等侍女,因为后者可能看传奇小说),然后根据她的判断决定取舍。那位大人物认为这一作法应该用于学术论文,我看对于布道文也完全适合,因为连最低微的听众也注意听它,而教民中的半数无论在地地位和知识上都未必比得上一个寝室丫头。我不知道事情是如何演变到目前情况的,即许多讲工艺和科学的教授常常最不会向外行人表达他们的意思。一个普通农民用几个字就可以使你了解,例如说:“他的脚崴了”,“他的下巴脱了”,而让一个外科大夫来讲,他会用一百个医学名词,但你若不是学医的,仍然莫名其妙。同样的情况,也经常出现在法律、医学以及其它工艺部门。

谈到硬词,我认为神学部门也有,就像科学部门一样,因为我注意到有几位牧师平时虽不喜欢用难解的词,却在他们的布道文里用了大量从宗教论文里找来的词,像是认为我们有责任了解它们。我认为绝无这个责任,而且我敢向最伟大的神学学者挑战,问他有什么上帝或人的法律规定我必须了

解“无所不知”、“无所不在”、“普遍存在”、“属性”、“极乐之景”^① 以及 1000 个其它在布道里常见的词,或要我懂得“不正圆”、“特应性”、“统一体”^② 之类的词?而且我愿更进一步,提出另外一点,即圣经中的许多名词,特别在《保罗福音》部分,也可以审慎地改成更平易的词,除非它们是引文的一部分。

我对此事之所以郑重其词,是因为这是人们普遍提出的不满,而且提得完全有理。一位神学学者即使面对我国任何教区的最聪明的教民,不论他讲什么,也都可以用一种能使文化最低的人可以听懂的方式来讲的。这个论断必然正确,否则上帝是在要我们做力所不及的事了。逻辑家是否能找到例外姑置不论。我要请任何一位文学家考虑,那些令人迷惑的词当中,是不是 20 个里有 19 个是可以改得容易些,也就是改成任何常人自然而然地会想起的,可能也是那些爱用硬词的先生们自己也首先想起的一类词呢?

.....

有一种怕被人看成学究的心理对青年牧师产生了恶劣影响。因为有此一怕,他们当中很多人就完全忽略了大学里的严肃课程,而专注剧本、诗歌和时事小册,为了想使自己能在茶会或咖啡店出现,他们称此为“进行高雅谈话”、“认识世界”、“研究人而不研究书”。这些本领运用在讲坛上,就形成了一种古怪、紧凑、华丽的风格,讲究句调声节之美,而无切题或有意义的内容。我曾以极大的注意力,花了半小时去听一位这样的演讲家,但没有在他的通篇布道文里找到一个我能

① 这些词的英文原字是:omniscience, omnipresence, ubiquity, attribute, beatifick vision.

② 它们的英文原字按作者原拼法是:excentrick, idiosyncrasy, entity。富于讽刺意味的是,这三词后世仍很流行,特别是最后一词,成为政论、哲理文中的常用语。

听得懂——更不必说记得住——的句子。另外还有人为了表示他们所学不限于哲学、科学或古代经典,喜欢用一种赌客的语言来说话,提出“藏牌”、“洗牌”、“骗住”、“哄过”之类的词,^①这种语言对听的人毫无益处,除非他们已经有过同小偷和骗子交朋友的经验。真如常言说的,可从交友看人;似乎还可以说,可从说话看交了什么样的朋友,无论根据公开演讲或私下谈话都行。

要把我们当中的风格缺陷一一列举,我的话会说不完,所以我就不谈鄙陋、琐碎(往往伴之以虚夸)等方面,当然更不谈潦草、下流之类了。现在只想请你提防两点:一是过多地用乏味的、不必要的形容词,二是特别去找一些套话来用,有头脑的听众特别憎厌它们,何况它们也不能像你的天生语言那样清楚地表达你的意思。

虽然如我所言,这个国家里人们没有好好学习我们的英语,但是写文章的毛病并不出在缺乏了解,而十有九次是由于想装门面。只要一个人的思想是清楚的,最恰当的词会马上自动涌上来,他的判断力会告诉他该把它们排成什么秩序,以便使人们最好地理解它们。不用这个方法,则往往是另有企图,如为了显示学问、口才、高雅、关于世界的知识等等。总之,人做任何事如要达到完美,纯朴是必不可少的,特别是在写文章方面。

.....

我对于您在讲坛上该如何自处的想法,便于谈的已经都谈了。您在生活里的行为是另外一个方面,我也可以提供看法,如果您赞成我已写的这些,表示愿意多听听的话;如果不是这样,则我已经冒渎您太久了。

我是,先生,

① 这几个词的英文原文是:palming, shuffling, biting, bamboozling。

您的深情的朋友与仆人, A. B.

1719—1720 年 1 月 9 日

R·S·托马斯：诗十首

威尔士是英国的偏僻地区，有独特的语言、文化，属于凯尔特传统。它的现、当代作家之中，有好几位托马斯。最有名的大概是狄兰·托马斯，在四五十年代他的诗很流行，后来他又写短篇小说和广播剧，也都拥有不少读者、听众。第二位是格文·托马斯，写过好几部长篇小说，如《一切都背弃你》，也有名望。这里要介绍的是另一位，他名叫伦奈特·司图亚特·托马斯，1913年生于威尔士的加迪夫地方，1936年成为威尔士教会的教士，一生在威尔士农村度过，接触最多的是乡下孤独的农民，他的最好的诗也是写他们的。

他写农民的简朴的、往往又是艰苦的生活。他们沉默，寂寞，但有厚实的感情，还有深刻的智慧，像他们周围的大石山那样历尽沧桑而更有历史感、比例感。《泰力申，1952》、《家谱》等诗所表现的就是这样的历史感。

他的诗艺也相应地是素朴、严谨的，从来没有多余的话；形式也是完整的，古老的，但不是文绉绉的古老，而是在农民口上传诵了多少世代的民间艺术的古老；而在素朴与古老之下，他又能不受传统的束缚，在诗艺上进行了许多试验，如追求霍普金斯式的“跳跃节奏”，如某些特殊的比喻和对照手法：

黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，

——《威尔士风光》

他最动人的一点是极具体的细节和极高远的玄思的结合。没有人能写威尔士农村的人和物比他更具体——有时他还用了勃鲁盖尔(1525—1569)式的嘲讽,他爱农民,但不讳言他们的愚昧和落后——但同时也没有人能像他那样小中见大,例如在《农村》一诗之末,他写道:

那么停住吧,村子,因为围绕着你
慢慢转动着一整个世界,
辽阔而富于意义,不亚于伟大的
柏拉图孤寂心灵的任何构想。

因此这些写几乎被人遗忘的农村的小诗读起来一点也不单调,而是充满了激情和戏剧性,经得起多次咀嚼的。

当代的英国诗坛虽然人才众多,但显得过分城市化,色调有点灰——要不然就是像塔特·休斯那种猛禽似的黑色——只有 R·S·托马斯像一块白石那样,经过了时间的冲刷而更坚硬又更玲珑了。

时 代

这样的时代:智者并不沉默,
只是被无尽的嘈杂声
窒息了。于是退避于
那些无人阅读的书。

两位策士的话
得到公众倾听。一位日夜不停地
喊:“买!”另一位更有见地,
他说:“卖,卖掉你们的宁静。”

农 村

谈不上街道，房子太少了，
只有一条小道
从惟一的酒店到惟一的铺子，
再前进，消失在山顶，
山也不高，侵蚀着它的
是多年积累的绿色波涛，
草不断生长，越来越接近
这过去时间的最后据点。

很少发生什么；一条黑狗
在阳光里咬跳蚤就算是
历史大事。倒是有姑娘
挨门走过，她那速度
超过这平淡日子两重尺寸。

那么停住吧，村子，因为围绕着你
慢慢转动着一整个世界，
辽阔而富于意义，不亚于伟大的
柏拉图孤寂心灵的任何构想。

一个农民

他名叫泼列色启，不过是一个
威尔士荒山中的普通人，
在云山深处养几只羊；
碰到剥甜菜，他把它的绿皮

从黄色的菜筋削掉，这时他才
露出得意的痴笑；或者使劲翻土，
把荒地变成一片土块，在风里闪光——
日子就这样过去。他很少张口大笑，
那次数比太阳一星期里偶然一次
穿过上天的铁青脸还少。
晚上他呆坐在他的椅子上
一动不动，只偶而倾身向火里吐口痰。
他的心是一块空白，空得叫人害怕。
他的衣服经过多年渍汗
和接触牲口，散发着味道，这原始状态
冒犯了那些装腔作势的雅士。
但他却是你们的原型。一季又一季
他顶住风的侵蚀，雨的围攻，
把人种保留下来，一座坚固的堡垒，
即使在死亡的混乱中也难以攻破。
记住他吧，因为他也是战争中的得胜者，
星星好奇地看他，他长寿如大树。

威尔士风光

住在威尔士会感到
黄昏时天空发狂，
如有鲜血泼洒，
染红了纯洁的河水
和所有的支流。
也会感到
盖过拖拉机的吼声，
和机器的低哼，

在森林里有战斗，
响鸣着疾飞的箭矢。
你不能活在现在，
至少在威尔士不能。
语言就是一个例证，
那柔和的辅音
听起来很奇特。
深夜黑暗中有叫声，
是枭鸟在对月亮说话。
还有黑影重重，像是藏着伏兵。
蹲在田野边上不出声，
威尔士没有现在，
也没有将来，
只有过去，
一些脆弱的古董，
风雨侵蚀的高塔和堡垒，
连鬼都是假的；
倒塌的废石场和旧矿洞，
和一个无精力的民族，
由于近亲繁殖而衰弱不堪，
在一支旧歌的骸骨上捣腾。

泰力申，1952^①

我曾是历史上的各类人物，

① 泰力申，传说中的6世纪行吟诗人，14世纪时曾有《泰力申之书》，收录其诗歌，实则作者并非一人。长时期中人们以为他曾目睹各代各事，曾为魔术师，国王，逐臣，因而体验过人生的一切甘苦。

我感到世界和流逝的时间的神奇，
我看过邪恶，也看过阳光
赐福四月天空下无邪的爱。

我曾是默林^①，在遥远的国家里
遨游于森林，听到大风惊起了
奇特的人声，我的心破碎了
由于突然认识了人的愤怒。

我曾是格林突尔^②，在无边的黑夜里
观测着星空，寻找吉祥的预兆，
我是男人的领袖，却受着女人的诅咒，
她们在同一星空下哀悼亲人。

我曾是戈隆维^③，不容于故土，
被赶到大海上去尝生活的苦味；
我体会过流亡和强烈的怀念，
最后又变成阴郁的痛苦。

国王，乞丐，傻瓜，我全都当过，
知道身体的甜蜜，头脑的诡诈，
永远是泰力申，我展示新世界的升起，
它倔强地美丽，为了满足心灵的渴望。

① 默林，传说中的行吟诗人，但又以魔法师的面目出现于与亚瑟王有关的故事中。

② 格林突尔是15世纪初的一位著名威尔士勇士。

③ 戈隆维指戈隆维·欧文，18世纪威尔士的僧侣和诗人。

家 谱^①

我是长长石洞的居住者，
洞是黑的，我在壁上用线条
画了牛。我的手最先成熟。

后来转向暴力：我是守候在
冷酷的渡口的那个人，
心怀怨恨的刀，河里的急流

记得日落时那桩野蛮罪行。
死者追逐着我。我是在教堂门口
偷看锁孔的国王，看见死亡

向我大步走来。从那时起
我为权利而斗骄横的酋长们
在大幅的条约上签下我的名字。

我同威尔士的贵族行进在包斯华斯^②，
取得胜利，但接着后悔了，
在森林深处的白色屋子里。

我是新建城市的陌生人，

① 这首诗同《泰力申》一样，穿越人类的几个时代，从最初的洞居一直到二次大战后徘徊在新建城市的街头，原来的英雄主义换成了现代无生气的小市民习气。

② 包斯华斯为古战场名。1485年8月22日在此打了“玫瑰之战”的最后一仗，结果理查三世阵亡，胜利者亨利·都铎即英国王位，称亨利七世，开始了都铎王朝的统治。亨利·都铎的祖父欧文·都铎是威尔士人。

很快就花完了泪水的钱包，
于是塞进更实在的铜钱，

取自黑暗的来源。现在我站在
短短白昼的强硬光线里，
没有根子，却长了许多枝叶。

佃户们^①

这是痛苦的风景。
这儿搞的是野蛮的农业。
每个农庄有它的祖父祖母，
扭曲多节的手抓住了支票本，
像在慢慢拉紧
套在颈上的胎盘。

每逢有朋友来家，
老年人独占了谈话。孩子们在
厨房里听着；他们迎着黎明
大步走在田野，忍着气愤
等待有人死去，一想起这些人

他们就像对所耕种的土壤那样
充满了怨恨。在田埂的水沟里
他们看自己的面容越来越苍老，

① 这首诗描写的是威尔士农村的实况，给人的印象是土壤贫瘠，家长统治，儿子们为他们终年劳作，像是佃户，因此盼他们早死。这不是田园诗，而是世态图。结句带有讽刺，因为在这种严苛的环境里缺少的就是爱。

一边听着鸫鸟的可怕的伴唱，
而歌声对他们的允诺却是爱。

流浪汉^①

门上敲一声，
站着流浪汉，
他伸出碗，
要茶喝，
穷汉却有好筋骨，
能上路——去何方？

他看着他的脚，
我看着天，
飞机在头上转
在造着活动屋顶，
构成一个我们都赞成的
那种新世界。
我睡在床上，
他睡在沟里
腐败的树叶上。
我的梦里尽是鬼，
他的梦是否充满色彩？
我将早醒，

① 这首诗的原文有一特点，即每行只有两个重读点。译文也试图传达这种效果，每行的重读词一般也是两个。这两声重读是为了表示这里有两种环境，两个社会（其中一个是以飞机为代表的现代工业社会）。诗人想要跨越过去，而最后却更感到它们无法调和，他正视现实，同时又写得充满感情。

他将冻醒。

回 家

回家是回到
凉爽草地上的白屋子，
透过影子的薄膜，闪亮的
河水做了小屋的镜子。

烟从屋顶上升起，
到达大树的高枝，
最初的星星在那里重温了
时间、死亡和人的誓言的道理。

夜饮谈诗

“听着，诗应出之天然，
像花茎，以粪为肥，
在迟钝的土壤里慢慢生长，
终于成为不朽的美丽白花。”

“天然？别见鬼！乔叟怎么说的，
做诗需要长年的辛苦
不辛苦诗就没有血液。
听任天然，诗只会乱爬，
像枯草一样无力，又怎能穿透
生活的铁壳！伙计，你得流汗，
得苦吟到断肠，如果你想
搭个楼梯接诗下凡。”

“你说这话
像是从来没有阳光突然照亮心灵，
使它不再在黑路上摸索。”

“阳光得有窗子
才能进入里屋，
而窗子不是天生的。”

就这样，两个老诗人
拱肩喝着啤酒，在一个烟雾腾腾的
酒店里，四周声音嘈杂，
谈话人用的全是散文。

莎士比亚的一首哲理诗

读书是一乐事，但开卷又往往更感自己无知。最近读莎士比亚剧本以外的诗，翻到《凤凰和斑鸠》一诗，觉得奇怪，好像从未读过似的。大概我对莎作中所谓次要作品，向来不甚注意，特别是《维纳斯和阿都尼》之类的叙事诗，总觉得展示词藻、铺陈过甚，值不得去细读。《凤凰和斑鸠》一般总是同这些诗印在一起，一看标题就以为又是神话故事之类，所以也就忽略了。

这次一读，却恨相见之晚，因为这是一首非同寻常的诗。

为了便于说明，我先把它试译于下：

凤凰和斑鸠

阿拉伯独有一树，
树上有鸟最激越。
请它做先导和号角，
贞禽会朝它飞聚。

可是嘶叫的泉，
魔鬼的前驱和仆从，
死亡将临的兆征，
不许你来骚扰。

禁止闯入我们的队伍，
一切霸道的翅膀，

除了鹰，羽族之王，
葬礼必须肃穆。

让白衣黑袍的牧师，
来唱死亡之歌，
他懂得对哀乐应和，
否则安魂缺少仪式。

还有你长命的乌鸦，
对嘴就生黑毛后裔，
只靠一口呼吸，
请你也来参加。

现在来诵葬词：
爱和忠贞已经死亡，
凤和鸬化作了火光，
双双飞腾，离开人世。

它们彼此相爱，
本质乃是一体，
分明是二，又浑然为一，
数已为爱所摧。

两心远隔，却不分离，
虽有距离，但无空间，
在凤和鸬之间，
就是这样神奇。

爱情之光照耀两体，

鸬借凤的火眼，
看自己得到了所恋，
彼即是此，此即是彼。

物性变得离奇，
己身已非原身，
同质而有异名，
不叫二，也不称一。

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

接着唱起这曲哀歌，
献给凤凰和斑鸬，
爱的双星，至上无俦！
为悲壮的结局伴乐。

哀 歌

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
只剩灰烬遗留。

凤巢为死亡所毁，
斑鸠的忠贞情怀
也落入无尽长夜。

也未留下后人，
非由身残难孕，
乃因婚而保贞。

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

这首诗翻译不易，我所译必定有许多毛病，尤其诗中有若干难点，可能我的理解就有错误。不过我是力求忠实，希望多少保存了一点原貌。诗不长，仅 67 行，可分三部分：1—5 段号召群鸟来参加葬礼行列；6—13 段是葬词；14—18 段格律一变，由四行段变成三行段，是一首哀歌。此诗是连同别人的诗附在罗伯特·却斯透的《爱的殉道者，又名罗莎林的怨诉》一书后面于 1601 年出版的，虽然诗后印有莎士比亚的名字，但当时似乎没有别人提到过莎氏此作，是否确出他手，还是不能完全肯定。如果是他所作，则应是作于《哈姆雷特》第四大悲剧之前。从文字看，一反早、中期莎氏之喜渲染，异常朴素，凝缩，高度哲理化。传说中的凤凰是美丽的奇鸟，见于阿拉伯沙漠中，以香木筑巢而居，活到 500 年时自焚而死，但又从灰烬中起而重生。斑鸠则历来是爱情上忠贞的象征。将两者

放在一起,是将爱情与忠贞同死亡与重生一起思索。诗的情调是严穆的,适合所写的葬礼,而所以有葬礼,是因为

爱和忠贞已经死亡,
凤和鸬化作了火光。

然而对于这一结局,诗人没有泛泛地表示哀悼或说些爱情不朽之类的话,而是想到了另外一些问题,其表达方式也是奇特的,例如:

它们彼此相爱,
本质乃是一体,
分明是二,又浑然为一,
数已为爱所摧。

提到了“本质”、“数”,而“分明是二,又浑然为一”则引进了矛盾之言(paradox),这就进入了思辩的领域。然而被摧的何止数,连距离和空间也消灭了:

两心远隔,却不分离,
虽有距离,但无空间,
在凤和鸬之间,
就是这样神奇。

神奇到一种程度,连物的性质(property)也变了:

物性变得离奇,
己身已非原身,
同质而有异名,
不叫二,也不称一。

因此理智——通常以数学和逻辑为代表的理智——无法说明这类“神奇”，连理智本身也陷入困境：

理智也感到困惑，
眼见是分，却又合一，
两者也难说我或你，
简单变成了繁琐。

这最后一行值得多想：事物由简变繁，归真返朴已无可能。伊甸园和黄金时代都是梦幻。

于是理智喊道：
“看似一体，却又成双，
爱有理而理无常，
但愿分而不倒！”

在这种情况下，它只能唱起哀歌。哀歌倒比较实在，所流露的哀思是实在的，那韵律也带一种深沉的叹息声，再不谈“一或二”、“此和彼”了，而转到

美，真，罕见的风流，
始终朴素更难求！
却只剩灰烬遗留。

最后出现了新意：凤和鸠没有后代，因为它们虽然结婚而保持贞节，是柏拉图式的精神结合；它们的死亡表示这种纯洁的理想也已灭绝，因此：

今后再说真，是谎，
夸美，也只是假相，
真和美已被埋葬。

还剩真或美的人，
请走近这骨灰瓶，
为死鸟把祷词轻吟。

诗至此结束。以真实的鸟开始，经过抽象的玄思，终于回到骨灰瓶的实物，虽然偏离了凤凰不灭的传说，多少表示了在较低的层次上还有重生的希望。

然而哲理诗不能只谈哲理，它还必须是诗。换言之，它必须是美的。那么，这首诗又美在何处？这不是一个容易回答的问题，我且试提几点。

此诗文字干净利落，简朴而含深意，表达干脆，没有不必要的形容词之类，而有格言式的精练，这就是一种美。

有对照，有正反，有矛盾，思想始终是活跃的，而所思涉及人生中大问题，有不少顿悟，顿悟结晶为警句，值得回味，这当中也有美。

形式完整，三个部分各有重点，不重复，有变化，第一部分的实变成第二部分的虚，而第二部分关于一与二亦即本质与表相的思考到了第三部分变成了真和美的失落与追踪，从哲理回到了人世，这一过程表现得利索而有层次，这也是美的。

诗中也有一般都会认为美的词句。一开始，它就引人进入阿拉伯沙漠，这是多少代英国诗人都认为神秘的浪漫世界。也有比喻，而且是新鲜的比喻，如“数已为爱所摧”中的“摧”（原文是slain，即杀，更为有力）。“物性变得离奇”，“理智感到困惑”也都是在干燥的哲理文字中加上了一点文学滋润。

最后，还有音韵的作用。这是贯穿全诗的，但又随内容而变

化。此诗没有采用英诗中常见的五音步抑扬格,而用了四音步抑扬格,一行只有七个音节,四个重拍落在一、三、五、七音节上。一二两部分每段四行,脚韵是 abba,类似某些儿歌,这一格律不甚好用,因此所产生的效果往往不是甜美滑润,而是严厉,突兀,一字一字像是崩出来的,只有慢读,适合肃穆的仪式,如这里的葬礼。同时,七音节的短行也促使诗人必须说得扼要,把最重要的东西突出起来,这对于简洁地表达抽象观念也是有利的,而诗人的功力则见于他把这些抽象观念不仅表达了,而且是通过观念与观念之间的关系来表达的,所用的韵律手段就是把四音步的一行分成两半,形成或对立或衬托的两方。例如:

Two distincts, division none:
Number there in love was slain.
分明是二,又浑然为一,
数已为爱所摧。

Hearts remote, yet not asunder;
Dislance, and no space was seen,
两心远隔,却不分离,
虽有距离,但无空间,

再加上重拍的放置(例如第一个重拍往往放在行首第一音节)除了起强调作用外,也可以随内容而形成某种格局,这就给了诗人以一种特殊的表达手段,材料是现成的,藏在诗行的音节之内,就看他有无摆弄的本领而已。应该说,此诗的作者在这方面也是很有本领的。靠了韵律之助,他使干燥的思辩语言不但打进了我们的耳朵,而且在理智感到困惑、不禁叫喊的喊声里达到一种空前的强度。

于是等到哀歌来临,韵律一变,一段三行通韵的新声使情绪缓

和下来,死亡已成定局,矛盾也暂时解决,剩下的是低徊,是叹息,同时也希望“还剩真或美的人”能够振作,留下了余音。

在具体细节的解释上,评论家并不完全一致,但有一点却是共同的,即都认为《凤凰和斑鸠》一诗写得绝好。可以举几个较近的例子:美国诗人理查德·威尔勃称它为一首“奇异的、卓越的玄学诗”,并说“它的准确的抽象语言和生气勃勃的扬抑格诗行给予至少像我这样的一个读者以一种完全活跃的印象”。^① 莎学者海立特·司密斯说此诗“在莎士比亚作品中是独一无二的,没有任何其它作品像它。……诗篇开始处的富有启发性但属传统写法的鸟类点名让位于葬词部分的强烈活跃、戏剧化的矛盾之言,后者又让位于哀歌部分的极大的抒情性的朴素和庄严。……整个变化以最经济的手段在仅仅 67 行诗之内完成了。”^② 法国巴黎三大校长、莎学者劳贝·艾尔霍特更进一步,说此诗“是独一无二的,有些评论家称它为最伟大的‘玄学’诗。……对于诗歌爱好者,如果不是对于文学史家,这首紧凑、难懂的诗可以让它自己说明自己,它的音韵和节奏的魔力使得评论成为不必要了。”^③

① 《莎士比亚全集》,塘鹅版,1969,第 1405 页,第 1406 页。

② 《莎士比亚全集》,河边版,1974,第 1795 页。

③ 《剑桥莎士比亚研究之良友》,1986,第 46 页,第 47 页。

彭斯诗选

一朵红红的玫瑰

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，
六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
奏得合拍又和谐。

我的好姑娘，多么美丽的人儿！
请看我，多么深挚的爱情！
亲爱的，我永远爱你，
纵使大海干涸水流尽。

纵使大海干涸水流尽，
太阳将岩石烧作灰尘，
亲爱的，我永远爱你，
只要我一息犹存。

珍重吧，我惟一的爱人，
珍重吧，让我们暂时别离，
但我定要回来，
哪怕千里万里！

往昔的时光

老朋友哪能遗忘，
哪能不放在心上？
老朋友哪能遗忘，
还有往昔的时光？

为了往昔的时光，老朋友，
为了往昔的时光，
再干一杯友情的酒，
为了往昔的时光。

你来痛饮一大杯，
我也买酒来相陪。
干一杯友情的酒又何妨？
为了往昔的时光。

我们曾邀游山岗，
到处将野花拜访。
但以后走上疲惫的旅程，
逝去了往昔的时光！

我们曾赤脚蹚过河流，
水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
逝去了往昔的时光！

忠实的老友，伸出你的手，

让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒，
为了往昔的时光！

给我开门，哦！

曲调：轻轻地开门

哦，开门，纵使你对我无情，
也表一点怜悯，哦。
你虽变了心，我仍忠于情。
哦，给我开门，哦。

风吹我苍白的双颊，好冷！
但冷不过你对我心，哦。
冰霜使我心血凝冻，
也没你给我的痛深，哦。

残月沉落白水中，
时间也随我沉落，哦。
假朋友，变心人，永别不再逢！
我决不再来烦渎，哦。

她把门儿大敞开，
见了平地上苍白的尸体，哦，
只喊了一声“爱”就倒在尘埃，
从此再也不起，哦。

走过麦田来

(合唱)啊,珍妮是可怜的人儿

珍妮哭得悲哀。

她拖着长裙,

走过麦田来。

可怜的人儿,走过麦田来,

走过麦田来,

她拖着长裙

走过麦田来。

如果一个他碰见一个她,

走过麦田来,

如果一个他吻了一个她,

她何必哭起来?

如果一个他碰见一个她,

走过山间小道,

如果一个他吻了一个她,

哪人哪用知道!

(合唱)啊,珍妮是可怜的人儿,

珍妮哭得悲哀。

她拖着长裙,

走过麦田来。

不管那一套

有没有人，为了正大光明的贫穷
而垂头丧气，挺不起腰——
这种怯懦的奴才，我们不齿他！
我们敢于贫穷，不管他们那一套，
管他们这一套那一套，
什么低贱的劳动那一套，
官衔只是金币上的花纹，
人才是真金，不管他们那一套！

我们吃粗粮，穿破烂，
但那又有什么不好？
让蠢才穿罗着缎，坏蛋饮酒作乐，
大丈夫是大丈夫，不管他们那一套！
管他们这一套那一套，
他们是绣花枕头，
正大光明的人，尽管穷得要死，
才是人中之王，不管他们那一套！

你瞧那个叫做老爷的家伙
装模作样，大摆大摇，
尽管他一呼百诺，
尽管他有勋章绶带一大套，
白痴还是白痴！
管他们这一套那一套，
一个有独立人格的人
看了只会哈哈大笑！

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

好吧，让我们来为明天祈祷，
不管怎么变化，明天一定会来到，
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀！
管他们这一套那一套，
总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

苏格兰人

跟华莱士流过血的苏格兰人，
随布鲁斯作过战的苏格兰人，
起来！倒在血泊里也成——
要不就夺取胜利！

时刻已到，决战已近，
前线的军情吃紧，
骄横的爱德华要统兵入侵——

带来锁链，带来奴役！

谁愿卖国求荣？

谁愿爬进懦夫的坟墓？

谁卑鄙到宁做奴隶偷生？——

让他走，让他逃避！

谁愿将苏格兰国王和法律保护，

拔出自由之剑来痛击、猛舞？

谁愿生作自由人，死作自由魂？——

让他来，跟我出击！

凭被压迫者的苦难来起誓，

凭你们受奴役的子孙来起誓，

我们决心流血到死——

但他们必须自由！

打倒骄横的篡位者！

死一个敌人，少一个暴君！

多一次攻击，添一分自由！

动手——要不就断头！①

① 这是彭斯所作爱国诗中最著名的一首，写的是苏格兰国王罗伯特·布鲁斯在大破英国侵略军的班诺克本一役（1314年）之前向部队所作的号召。首先发表在1794年5月的《纪事晨报》。

诗中所提的华莱士是一位13世纪的苏格兰民族英雄，也曾大败英军。但后为奸人出卖，被执处死。爱德华指英王爱德华二世。

彭斯一直念念不忘为苏格兰民族独立而斗争的志士，写此诗时爱国热情尤其澎湃。不仅如此，他还借古讽今，曾经明白写信告诉朋友说：启发他写这首诗的不止是古代那场“光荣的争取自由的斗争”，而还有“在时间上却不是那么遥远的同类性质的斗争”，即法国大革命，当时正方兴未艾，在苏格兰的彼岸如火如荼地展开。

威利长老的祷词^①

使敬神者一怒之下而去祷告。

——蒲 柏

内容概要

威利是摩希林地方教堂的长老,一个上了年纪的单身汉,喜与人争,喋喋不休,以此出名,终成正统,然贪杯如故;又以好色著,虽经净化,貌似虔诚,实仍多欲。曾与当地绅士盖文·汉弥登先生发生争执,向该地长老大会控告,大会听了他及支持他的峨特教士的全部陈述后,认为罪状不能成立,所以如此,原因部分在于汉弥登有律师罗伯特·艾肯能言善辩,主要则由于汉弥登本人为人正直,在当地极受尊敬之故。威利败诉后,诗神偶过其家,听他正在祈祷,祷词如下:

主啊,我主坐镇在天上,
凡事随心所欲,
叫一人上天堂,十人下地狱,
都只为主的荣光,
与他们自身无关:作恶,行善,
全不相干。

① 关于这首有名的讽刺诗,诗人自己曾经这样写道:“这诗一出现,当地长老大会就大为惊慌,曾经专门开会三四次之多,查遍了全部的教义和教规,想看是否能利用一点神圣的炮火来对付冒渎神祇的诗人骚客。”(1787年8月2日彭斯致约翰·摩尔医生书)可见正像彭斯另外一些作品一样,这首诗曾在当时的实际生活中起过战斗作用。

我赞美主的威力无边！
主将千万人丢在黑暗的深渊，
惟独我在主的面前，
 受主的恩典。
论才干和品德，谁都承认
 我是此地的明灯！

我何幸，我的一代又何幸，
居然获得这特殊的恩宠？
我本来只配永世沉沦，
 因亚当罪孽深重^①！
六千年前他犯了天条，
 我生前就有罪难逃！

自从我走出娘胎，
打入地狱本应该，
您本可将我丢进火焰海，
 烧得我苦苦叫哀。
铁柱上锁住了永不超生的鬼，
 哭号声叫人心摧！

但我却活在人间，还以贤德中选，
显示天主的恩泽无边。
我站在这里，作教堂的支柱，
 比岩石还坚。
我是您子民的护卫和榜样，

① 指基督教《圣经》故事：夏娃食了禁果，亚当继之，上帝大怒，将他们逐出伊甸园，以后他们生下子女，即为今日人类之始。

并把他们导引如牛羊。

可是主啊，我又必须承认——

好些时，春意浓，心痒难受，

也曾经，见钱眼开，孽根不净，

恶性又冒头！

不过主啊，您记得我们本是尘世身，

从头起便是罪恶人。

昨夜晚，主知道，我同美琪相聚——

啊，我惶恐，求主宽恕！

但愿没闯大祸，不至于

毁了一生名誉！

我决不让无法无天的风流腿

再上她的小床去捣鬼。

除此外，还有一事要招：

莉西的女儿也来过——大约三遭。

不过，主啊，那一晚碰上她，

我早已黄汤灌饱。

不是酒，您的忠仆哪会出丑，

更不会将她引诱。

也许主故意叫淫欲生刺，

刺得您奴仆日夜烦恼，

免得他趾高气扬太骄傲，

自以为天生才高？

如果这样，多少刺我也将忍受，

直到您高抬贵手。

愿主赐福本地的教徒，
他们是您特选的子民。
但是，主啊，诅咒那倔强的一群，
让他们把脸面丢尽！
他们曾使您的管事们蒙羞，
而且当众出丑。

主啊，请给汉弥登应受的惩罚！
他骂街、打牌，又喝酒，
到处笼络，不论年长年幼，
小恩小惠有一手！
这样就从主的牧师手上，
把人心完全偷光。

为此我们要加以管教，
不料惹起一场大纠纷，
他一声喊，引来一群闲人，
个个都嘲笑我们。
主啊，咒诅他的篮筐和伙房，
让他的白菜、土豆烂光。

主啊，我迫切向您呼吁祈求：
一定要惩治艾尔城全体老教友！
主啊，高举您泰山似的右手，
猛敲他们的秃头！
请主严厉对待，决不容情，
处罚他们的罪行！

还有，主啊，那油嘴滑舌的艾肯！
想起他我至今胆战心惊，
那一天他骂得我黄汗象雨淋，
 一害怕小便又失禁。
老峨特也张口结舌往外溜，
 双手抱住了头！

主啊，只等审判的日子一来到，
惩罚了他，还要重办他的雇主，
对他们决不要踌躇，
 也不要听他们诉苦。
为了子民之故快将他们处死，
 不能有半点仁慈！

但是主啊，请记住我和我的一家，
赐我天上地下的一切鸿运，
让我有福有财无比光彩，
 荣华超过任何人！
一切荣耀归我主！
 阿们！阿们！

汤姆·奥桑特

一个故事

小贩们收摊离开街道，
贪杯的邻居碰上了同好，
赶集的人渐渐走散，
天色不早，都把路来赶；

这时候，我们捧一杯啤酒，
开怀痛饮，无忧无虑，
忘了苏格兰的里程特别长，
还有沼泽、水塘、山坡、断墙，
隔在酒店和老家之间，
老家门后守着老婆的铁青脸，
阴沉得象暴风雨就要来到，
她暂按心头火，只待发作大开炮！

汤姆刚从艾尔镇半夜骑驴上归途，
这事他心里已有数。

（古老的艾尔镇别处哪能，
出好人、出美女天下第一！）

啊，汤姆，如果你聪明一点，
就该听了你老婆凯蒂的金玉良言！
她早说你是二流子不干正经，
只一味贪杯、吹牛、打扰四邻，
从正月到除夕整整一年长，
哪一天你赶集不灌黄汤？
要你送麦去磨面，
你就在磨房里喝光了身边的钱，
要你牵驴去打掌，
你就同铁匠有说有笑大醉在炉旁；
尽管安息日是上帝的规定，
你也同卖酒妇痛饮到天明。
你老婆早就预告，总有一朝，
你会葬身在杜河的滚滚波涛，
要不就在黑夜给鬼魂抓走，
在阿罗微古老阴森的教堂后头！

啊，温存的太太们！真叫我眼泪汪汪，
想起你们苦劝男人不要荒唐，
枕畔无数箴言，何等情重，
你们的丈夫却只当耳边风！

言归正传。一个赶集天的晚上，
汤姆坐在酒店里好生舒畅，
紧靠着壁炉，一杯又一杯，
啤酒的泡沫向上冒，神仙也愿来作陪，
何况下头还坐着鞋匠名约翰，
原是多年相识互相信赖的老酒伴；
汤姆爱他胜弟兄，
两人长日醉醺醺。
这一夜就是这样又说话来又歌唱，
酒味一杯更比一杯香。
汤姆又同那女店主谈得分外投机，
谁知有多少私情、多少甜蜜的默契！
鞋匠讲的故事一个比一个怪，
酒店老板边听边笑像发呆。
哪管它门外大风在怒号，
门里的人就像不知道！

忧愁之神看见了人们这等快乐，
一着急，就淹死在酒杯的一个角落。
时间的翅膀载着欢乐向前飞，
就像蜜蜂运宝把家回，
帝王虽有福，难比汤姆乐开怀，
他把人生的一切忧患都打败！

但是欢乐犹如那盛开的罂粟花，
枝头刚摘下，艳色即已差；
它又像雪片落河上，
顷刻的晶莹，永恒的消亡；
它又像那北极光，
一纵即逝，不知去何方；
它又像那美丽的霓虹，
在风暴里消失无踪。
时光的流逝谁也拉不住，
眼看汤姆就该动身去上路，
那正是黑暗到顶的二更天，
他万般无奈向驴上颠，
这样的黑夜真少有，
罪犯也不敢把路走。

狂风吹呀吹得要断气，
跟着就是一阵哗啦啦大雨下得急，
黑夜里猛见几道金光闪，
雷声霹雳人打颤。
那样的夜晚连吃奶孩子也懂事，
他知道魔鬼正在把人吃。

汤姆抱住驴背坐得紧，
这驴子叫梅琪，会跑会驮大有名。
汤姆骑着它冲过烂泥和水塘，
风雨雷电都不能将他挡。
他紧扣头上天蓝新呢帽，
口哼古老的苏格兰小调，

一面又四边紧瞧小心听，
单怕有鬼不声不响将他惊：
不料阿罗微教堂已来到，
那里僵尸和枭鸟夜夜在嘶叫。

这时汤姆越过了小溪，
这里曾有小贩陷在雪里断了气；
汤姆也冲过桦树底下的大石案，
这里醉鬼查理撞破脑袋死得惨；
汤姆也冲过树丛和土台，
这里猎人曾见婴儿被谋害；
离他不远，还有树旁一口井，
那里蒙戈的老娘吊了颈。
前面杜河里汹涌着滚滚波涛；
后面树林里怒吼着千军万马的风暴；
闪电劈打一棵一棵的大树，
雷声逼近，一步紧似一步——
这时从阴森的树林里忽见一片亮光，
灯光照亮了整座阿罗微教堂，
从每个窗洞射出刺眼的光辉，
还有笑声来自快乐的舞会。

啊，勇敢的麦酒之神！
有你来壮胆，谁能骇我们！
两个铜板买啤酒，喝了什么也不怕；
一杯烧酒落了肚，胆大敢把鬼王拿！
汤姆的脑袋里蒸腾着刚才的美酒，
说实话，他对于鬼怪既不怕来也不愁。
倒是梅琪大吃一惊将步停，

无奈汤姆手打脚踢逼它前进，
等它走到灯光明亮处，
好家伙！原来是一场天魔舞！

男巫女妖跳得欢，
跳的不是法国来的新花样，
苏格兰的独舞、快步和旋转，
调子都熟悉，精神更饱满。
东边窗下有个座，
坐着尼克老妖魔^①，
他今夜现形为凶恶的黑毛獭皮狗，
在场专管把各种音乐来伴奏。
他把花笛一狂吹，群妖舞步就急转，
转得天昏地暗，连屋顶也闹穿。
四围放着无数棺材敞着盖，
带血的尸首一大排，
哪个妖魔出了一个怪主意，
还叫死人手拿烛火高举起。
我们英勇的汤姆借了烛光，
看清了这边的圣餐桌上，
摆着谋杀犯绞死后的骨头，
还有无名儿童的骷髅。
再加上一个才处决的小偷，
刚从绞绳割下，拖着长舌张血口；
桌上还有五把斧子，生满血锈；
五支短剑，刺过无数的咽喉；
一条带子，勒死过一个幼婴；

① 即撒旦，魔鬼之别名。

一把刀子，戳死过一个父亲，
杀父的是他亲生的长子，
刀柄血迹里还沾着白发几丝。
此外还有许多悲惨可怕的事情，
光写出名目就要给法庭查禁。

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑啊，乐啊，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、把手牵，
直跳得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

呀，汤姆呀！ 汤姆！
如果跳舞的是年轻姑娘，
年方二八，体态轻盈口脂香，
如果她们的汗衣不是那块油抹布，
而是雪白透明绣花滚边的细夏布，
那我也愿立刻脱下我惟一的呢马裤，
天气再冷也不怕光屁股，
这裤子原是蓝绒缝成料子好，
但为了瞅一下姑娘，马上可送掉！

可是这里却只见风干瘪嘴的老妖婆，
又瘦又丑，牛马见了也要躲，
她们支着拐杖东倒西歪地使劲跳，
叫人看了把昨天的晚饭都吐掉！

不过汤姆这人可真有一手，
他在那晚参加跳舞的群魔里头，
挑中了一个高大结实的母夜叉。
(她的威名远震海滨所有的人家，
一扬腿就踢死农民几头好牲口，
猛发作又撞翻海上无数大渔舟，
地里的大麦玉米她常拔，
这一带乡下人听了就害怕。)
今晚她上身只剩一件粗布短背心，
原是她多年前做闺女买的时新，
虽然论长度现在已经难蔽体，
她对这惟一的好衣还是很得意。
啊，虔诚的祖母一定觉得很稀奇，
当年她买衬衣送给小南尼，
花去她全部家产两镑整，
怎么今天会出现在跳舞的女妖身！

这里我的诗神必须打住，
太高的诗境它也飞不上去。
且不表南尼如何蹦了又跳，
(她身段灵活，体质也好，)
也不表汤姆怎样瞧得发呆，
只觉得眼花缭乱眼界大开。
单说那撒旦摇头摆尾身乱扭，
猛吹笛子，满脸出油，
引得那妖魔一个个腾空怪跳，如醉如狂，
这时汤姆早将戒心抛得精光，
他脱口大叫：“好哇！好个半截汗衫！”

叫声未绝，刷一下灯火全暗，
汤姆一看不妙，赶紧策着梅琪向前冲，
魔鬼的全部人马早已齐出动！

好比一群愤怒的马蜂
为报破巢之仇向讨厌的牧童猛攻；
好比一群眼睛发红的猎犬
朝着到口的野兔一个劲儿急窜；
好比菜场里高喊一声“捉贼！”
众人就汹涌如潮到处乱追——
就这样梅琪向前奔，妖巫在后赶，
那一片哭叫怒吼叫人胆战心寒！

啊呀，汤姆呀！啊呀！
这一下你可真叫是苦不堪言！
在地狱里他们会把你像咸鱼用油来煎！
你的凯蒂在家里等了一场空，
她就要变成寡妇把眼睛哭个通红！
梅琪呀，梅琪，拼了性命也要快跑，
赶紧抢到那河上的大石桥①！
只要冲到桥中间，你就可以不再怕，
妖精们遇河即止，见了流水只能发傻。
但是桥头未到事情已不妙，
梅琪得赶紧把身后的妖精先甩掉：
原来南尼这女妖跑在最前打先锋，

① 人所共知的事实是：追人的妖巫，或任何其他鬼怪，追到河流的中间即必须停止，不得再进。附带也可奉告夜行人一声，如果半夜遇鬼追赶，前进不论如何危险，也比后退安全。——彭斯原注

紧跟着这匹忠心的好驴向桥冲，
她恶狠狠腾空而起，要将汤姆一把抓，
没想到梅琪浑身是胆，本领到家——
只见它猛一跳就将主人安全驮上桥，
不想却永远丢下了尾巴一条，
原来那女妖死命抓住它后身，
从此可怜的梅琪尾巴断了根！

好了，这个真实故事不论谁在听，
每个成人，每个母亲的儿子记分明：
每当好酒叫你实在嘴馋，
每当你故思女人的短汗衫，
想想这代价！别为了一时的欢娱，
就忘记汤姆·奥桑特的好母驴！

游 记

澳洲盛节当场观

对于一个文学史家,澳洲文学是一个理想的研究对象。它的历史也长也不长:长的是当地原来居民的文学,特别是口头文学,只是人们对此知识不多罢了;短的是 18 世纪白人到达以后的英语文学,历史不到两世纪,其中真正有创作的历史不过一百多年。然而后者历史虽短,却经历了几个明显的发展时期,由纯粹是母国英国的文学的附庸发展到具有澳洲性格和澳洲特色的民族文学,等到第二次世界大战一结束,更是以自信、自豪的姿态崛起于南半球,驻足于世界文坛了。

这自信,这自豪的象征之一,就是从 60 年代以来,在澳洲阿得雷德(Adelaide)城每两年举行一次的艺术节,节中必有节目之一是“作家周”,这一活动的特色之一是它的国际性,即以澳大利亚作家为主,邀请许多外国作家,共同来讨论文学上的重要问题。

阿得雷德是一个面对印度洋的花园城市,城中有河,四周都是大片绿地,附近还有若干个大葡萄园。三月初旬正是炎夏刚过的初秋天气,白天金阳闪耀而不灼热,晚上则一凉似水,恰是人们在幽静的林荫道上漫步长谈的好时节。

我们——中国作家协会派往澳洲的第一个代表团——就是在这样的季节来到了这个自称为“南方的雅典”的美丽地方。

说是“雅典”也不无道理。艺术节本身节目如花朝一样繁盛。我们听了若干场诗朗诵和一个歌剧,看了几部电影和一个讽刺性极强的木偶戏,看了穿现代服装上演的英国 17 世纪剧作家韦勃斯特写的诗剧《白魔》,看了又听了德国著名女演员吉色拉·梅(Gisela

May)唱的布雷希特(Brecht)剧中的若干插曲。这后者确是一种艺术上的享受。只见她身穿黑色衣裤,有时短发白脸,有时斜披头巾,姿势不多而亲切,声调也低沉而富人情味,宛如在小酒店里向工人们作絮谈式的演唱,通俗化,散文化,不做作,不追求高昂,于平淡中见功夫,却赢得了满场观众的心。

更主要的,却是作家与作家间的见面,谈话,讨论。

讨论的场所显得很特别。在如茵的绿草地上,搭起了一个有彩色条纹的大帐篷,篷里放了若干排椅子,上面有一长列桌子,坐在桌子后面的就是主席和三四位主要发言人了。帐篷外面设有冷饮处和桌椅,听众进进出出,发言如精彩就多听几句,否则就走开,坐在外面喝啤酒或休息,再不然就在附近一个权充书店的较小帐篷里去看陈列着的或听凭选购的书和杂志。

会议的组织者当中,有澳洲文化协会文学部主任罗伯特·勃里森登(R. F. Brissenden)和“作家周”委员会主席安德鲁·泰勒(Andrew Taylor)。他们两人都是大学教师,又都是诗人,对于大会的顺利进行尽了最大的努力。对于我们中国代表团,还有一位最热情的主人,就是澳中友好协会的梅卓琳女士(Jocelyn Chey)。

讨论逐日有专题,首先是当今澳洲文学创作的巡礼,有专人谈小说、视听作品、一般著作、戏剧、诗、儿童文学等。发言不长,每人半小时,台下发问者甚多,回答很扼要,整个气氛随便而活跃。

总的印象——只能谈印象——是:过去两年澳洲文学是活跃的,出了一批好作品,已经从“竭力表现澳洲特色”进入到写普遍性的题材,无须标明澳洲而澳洲风格自在了。

谈诗的是一位女诗人罗特里奎司(Judith Rodriquez)。她引了另一位女诗人、著名的朱迪丝·赖特(Judith Wright)的一句话,倒是提纲挈领地总结了澳洲文学的过去。她说:澳洲作家所写不外两个主题:一是被放逐在欧洲和文明世界之外的心情,一是对澳洲所怀抱的希望,即所谓“澳洲之梦”。这话出自赖特写于1965年的论文。15年过去了,情况是否有了变化?

第二天会上,小说家考希(Christopher Koch,畅销的长篇小说《艰危中生活的一年》的作者)对此作了部分回答。他认为澳洲作家现已完全自主,不再仰英国文坛的鼻息生活。换言之,面对澳洲白茫茫的大片莽原而不胜空虚之感的作品已经过去,继起的是对于澳洲现实的深刻关注,而澳洲的地理观也变了,不再把自己看作是远离英国和文明欧洲的白人放逐所,而自居为一个在亚洲以南、与印尼等国毗邻的南半球的多民族社会。

考希说话时曾被听众中的反对者几次打断,他们指出:澳洲文学曾经有过三个“黎明”,其中一个以凯瑟琳·苏珊娜·普里恰德(Katharine Susannah Prichard)的现实主义小说为代表,为什么考希对此一字不提?

像是针锋相对地重申现实主义传统,有一个上午专门用来纪念亨利·劳森(Henry Lawson)。主要是读他的作品,如著名的短篇小说《牧人的妻子》、《荒林中的殡仪人》,还有他的诗和书信以及别人对他的回忆。读的人一个是男演员,一个是女文学爱好者,都读得传神,特别是那个演员,读得既有感情而又不失之夸张。这次会的主持人也读,他是拿一些小段落来填补与联结,虽然不是职业读者,也读得很好。想不到他原来是南澳大利亚州的总理,据说是由于悲悼他中国血统的妻子的去世而辞去政职的,只是为了纪念劳森才重新在公共场合露面。

这一个安排使得听众回忆了劳森的生平,重温了他的作品,花时不多,却产生了巨大的效果。

《牧人的妻子》是怎样出色的作品呵!其景,澳洲内地荒林里的小木屋,孤零零的,几百里外才有人烟;其情,一位勤劳的年轻母亲拿木棍打死了一条要来伤害她的婴孩的毒蛇;其文,牧人们的口语、俚语,完全摆脱了伦敦文坛上的书卷气。新的风土和人情,荒林的平凡和神秘,牧人妻子的勇敢、机智和同土地一样的坚韧——这一切都完全是澳洲的,同时又完全能打动世界上别处读者的心。

无怪乎劳森开了澳洲文学史上的新页。我听着听着,不觉对这位晚景凄凉的大作家产生了新的敬意。

劳森的名字对于我们中国读者是不陌生的。但是我们也听到了另外一些作家的名字,在澳洲颇享盛誉,而我们则未之前闻。例如新起的剧作家大卫·威廉逊(David Williamson),据说其《北游》一剧是十分成功的。又如小说家托马斯·基尼利(Thomas Keneally),其最近的长篇小说《南军》(Confederates)开了澳洲人写美国内战题材的先河。

有一个作家人们一提到总是要表示尊敬,她就是克里丝蒂娜·斯泰德(Christina Stead)。我过去曾在英美文学杂志上看到论述她的作品的文章,但是从来没有读过她的作品。这一次我才知道她的著作很多,而其中最受欢迎的作品是写在40年代的《爱儿童的人》。不久,我们也在一次午餐会上见到了她本人——一位文雅安静、朴素无华的老太太。介绍我们同她见面的女主人——也是一位作家——称她为“活着的最伟大的澳洲小说家”。她自己,则谦虚地说她多年住在欧洲和美国,写的是普通性题材,对于澳洲本身则是写得太少了。

既然提到小说家,人们必然要问:派特里克·怀特(Patrick White)又在哪里?这位1973年诺贝尔文学奖的获得者毕竟是当今澳大利亚最著名的作家。我们到达的时候,正逢他的新作《特莱庞事件》出版,在书店里看到了此书,来不及读,只知道内容是讲一个兼有男女两性特征的“阴阳人”的。

然而他本人不露面,据说隐居在悉尼近郊,轻易不见客,我们只是听到了关于他的一些传说和争论。

传说之一是,他把他领到的诺贝尔文学奖金捐了出来,设立一笔基金,专门接济澳洲青年作家。这样的为人当然使人们更加喜欢他了。

然而关于他的作品对于澳大利亚的意义,却引起了相当普遍

的争论。他有热烈的赞颂者。无论如何,《沃斯》、《人类之树》、《暴风雨的中心》以及较近出版的《一圈叶子》等长篇小说写下了澳洲的成长和过去,文笔又是那样独特的典雅而富于层次,他的成就是坚实的。然而为数不少的反对者却指出:他对于澳洲怀着讽刺、指摘的态度,是用一个久居欧洲的“逐客”的眼光来看待的。可能怀特还有一些言论激怒了一部分澳洲人。对于这样一位举世公认的大作家在家乡反而引起这么大的争论,我们这些来访者感到惊奇。

后来,在悉尼,当基尼利在一家海滨俱乐部(名叫“莫比·迪克”,即“白鲸”)请我们吃午饭的时候,我问了他对怀特的看法,他的回答很干脆:“怀特是抹杀不了的。”这是一个小说家对另一个小说家的赞语。也许,作家或作品能引起争论不是坏事,总比那些不痛不痒的、一味温柔敦厚的文章更有新意吧。看样子人们终究不能不同意基尼利的赞语:怀特是抹杀不了的。

我也是怀着寻找诗人的愿望来到澳洲的。我读过一些澳洲诗人的作品,在临行前夕,又有澳洲朋友借我看了霍普(A. D. Hope)的一本别开生面的集子,叫做《酬唱集》,里面主要是对英国过去有名诗篇的模仿性的回答,意在讽刺。例如 17 世纪的本·琼生(Ben Jonson)曾写《致西里亚之歌》,其起句是:

请只用你的明眸向我祝酒吧!

霍普现在替西里亚草拟了一首诗,作为她的回答:

亲爱的琼生先生,承蒙不弃,
送了我优美的近作一首,
看似诗来实是谜,
叫我至今难猜透。

当然,这类游戏笔墨并不能代表霍普诗才的主要方面,虽然它们也透露了他的才智和技巧。霍普的诗读来十分爽利,他似乎是用蒲柏式的警句来写出当代澳大利亚文化人的敏感,其显著特色之一则是大量的性爱的比喻。这是一种苦涩的性爱,然而他认为:

只有这源泉
流出缪斯的丰收之泪

霍普又是文学教授和批评家,写起文论来也是锋芒毕露的,例如他说:

一个诗人根本胸中无物,作品也寥寥无几,然而围绕他却出现了无数以崇拜和阐释他为业的人,这真叫人感到惊奇。……艾略特(T.S.Eliot)写写打油诗还可以,可是他几次试写严肃的诗,虽然装腔作势,却是大部分失败了,其实他那没精打采、软弱无力的自由体诗一开头就注定要失败的。((《酬唱集》,1978,第87页)

然而等我们后来在堪培拉我国大使馆的招待会上看见他的时候,却发现他是一个谦虚而诚恳的长者,说话不多,说时也不是才华横溢的样子。可能是由于场合不对头;在那种客人很多的社交场合,又加上是第一次见到异国的来访者,自然只能交换一些客气话,诗才是无从闪耀的。

也是在同一场合,我看到了著名女诗人朱迪丝·赖特。她也是60多岁的老太太了。但当我握着她的手的时候,我的心里是激动的。这儿是一位用诗歌倾吐她对澳洲的乡土、风物的强烈的爱的女作家,30年来她无视文学风尚的变化而坚持走自己的创作道路;这儿又是一位有慧眼能从细小事物识出它们所反映的大的精神世界,并用准确、敏感的笔触写出这一联系的有心人。我记起了

她那首题为《一纸文书》的诗。她怀着怎样的依恋的心情看她所有的一片树林——其中每一棵树都比她自己年龄大——被砍倒去造第二次世界大战时国家所需要的轰炸机：

“这儿你签字。”我签了，好心疼！
卖掉了我名下的一片好树林。

……为了帮助这民族

我在纸上签了字。树是纯种，
一共八百棵。心疼呵，
(你砍树时可闻到了那树皮的清香?)
我把名字签上了这块土地。

不仅树，她也爱澳洲的黑色的白鸚鸟。在暴风雨即将来临前的片刻静止里，当“别的鸟不出声，或畏缩或祷告”的时候，这些勇敢的黑鸟却成群出动了，

直到我能听到
这些黑色野鸟跳荡在高树之巅，
叫喊着世界的不安。

正因为她面对澳洲的现实，她表现了精神上的健康和生命的丰满。同样是感情强烈，她却毫无当代某些美国女诗人——如所谓“坦白倾诉派”的安·萨克斯顿和雪尔维亚·普莱斯——的神经质，无怪乎有人称她是英语世界中一时无两的女诗人。

赖特同霍普虽然还在写作，毕竟在年龄上属于老一代。澳洲的新一代诗人又是什么情况？

我们在阿得雷德艺术节上碰到了一些,但多数不在讨论会的帐篷内,而是在“艺术节中心”的广场上。那里有一个吃午餐的露天饭馆。当我们坐在小圆桌旁吃着夹肉面包的时候,几次听见在一个平台上有一群青年男女站着在说话,过一会他们就轮流朗诵起来,有时还自奏乐器相伴。台下听众或聚或散,听得高兴时也鼓掌,吹哨,有时也反问几句。我们听不清读的是什么内容,但是对于那种在阳光下公众场所很不费事就举行朗诵会的活泼、自在的空气是很喜欢的。

后来,在悉尼,我们又在酒会上从年轻诗人们的手里接过来许多单张的诗篇,一大张纸只印一首诗,就像过去英国街头叫卖的活叶歌谣。

在这等地方,我们看到了澳大利亚诗歌的群众化、通俗化的一面。

艺术节上颇有一些外国的知名作家出场:尼日里亚小说家钦努阿·阿契贝(Chinua Achebe),美国诗人罗伯特·勃莱(Robert Bly),英国诗人兼出版家恩赖特(D. J. Enright),苏格兰诗人兼小说家克赖顿—史密斯(Iain Creighton-Smith),印度作家拉尔(P. Lal)和达斯(Kishori Charan Das),印度尼西亚作家查特曼(Darmanto Jatman),捷克作家慕恰(Jiri Mncha),日本女诗人白石嘉寿子,马来西亚作家李国良(Lee Kok Liang),美国《三季刊》(Tri-quarterly)杂志主编艾略特·安德森(Elliott Anderson),英国《伦敦》杂志主编艾伦·罗斯(Alan Ross),等等。

有三场讨论是主要或完全由外国作家来担任的。一场是我们中国作家团介绍我们的文学情况。(已有杨宪益、俞林两位同志在别处撰文谈过,本文以谈外国文学为主,就不多说了。)

另一场讨论“神话、象征与寓言”。这是一个时髦题目(美国汉学界近来有人从这些方面研究中国文学),发言者四人。第一个是阿契贝。他认为神话不是装饰品,而是一切文学的中心,但有好的

与坏的神话之分,后者如纳粹党徒所鼓吹的“统治民族”论。附带地说,阿契贝本人写的长篇小说,如著名的《分崩离析》,就是讲非洲人民中间的好神话即好传统怎样在白人文化的侵蚀下消亡的。

第二个发言人是勃莱。这位诗人兼翻译家(他译了拉美聂鲁达和伐也霍的诗,译文出色)讲了两个神话故事,其中之一是关于一位妇女飞到月宫去的传说。

这两位作家后来成了我们中国代表团的好朋友,我们分别请他们吃饭,以便能多交谈。他们两人的外表形成对照:阿契贝身材中等,穿着朴素,说话声音不高,态度谦虚而亲切;勃莱则身材高大,嗓音宏亮,不穿外衣而只穿一件大红背心,打一条大红宽领带,一头金黄散发,举止如他的祖先挪威航海者。两人都对中国和中国文学发生兴趣。

阿契贝近来除了继续写小说,还写诗,又编着一个英文杂志。他曾在美国大学任教几年,对于美国文坛情况也是熟悉的。他认为美国小说家辛格和贝类写得有内容,埃利生(Ralph Ellison,名著《看不见的人》的作者)和凯勒(《军规第二十二条》的作者)也是他喜欢的。厄普代克是他的好朋友,很有才华,但他觉得他作品的内容琐碎了一点。

至于非洲文学,他认为由于历史的原因,非洲作家用英、法文写作是会继续下去的。问题在写什么内容。他不赞成桑戈尔(Leopold Senghor,塞内加尔的总统,著名的法文诗人)关于 Negritude 的主张,即保持一切非洲传统与非洲本色的文艺主张,曾就此同桑戈尔本人辩论过,而桑戈尔本人实际上也已放弃了这个主张。

可惜我们见面的时间还不够长,而他又提前一天离开了澳洲,我们来不及同他讨论他自己的作品。

勃莱则用一种独特的方式在我们心上留下了印象。有一天,他打电话要到我们所住的旅馆房间里来看我们,过一会,只见门开处这位轩昂的汉子提了一个乐器长盒进来,一打开原来是一架有弦的古式长琴,他称之为 dulcimer,是他自己设计自己制造的。他

就用手指拨着琴弦,朗诵起他自己的诗来,那声音可仍是随常白话,并不高昂或漫长如唱歌。我似乎听到了一整个美国民主诗歌的传统——从弹吉他的桑德堡(Carl Sandburg)到这位拨弦而诵的勃莱——在澳洲旅馆房间里起着回响。这些诗人都是人民之子,都不怕说真话,桑德堡用毅力和热情歌颂了林肯,勃莱则用更新颖的形式对美国侵越战争提出了抗议。有人称勃莱为“超现实主义派”,他说这样称也无不可,因为美国的情况就像“超现实主义”作品所描绘的那样荒谬。……

让我们回到阿得雷德的帐篷里,再听听第三场以外国作家为主的讨论会。

这一场的题目是:文学与民族文化。

这里的核心问题是,作家该用本族语还是外族语创作?我原以为这是很容易解决的问题,听了讨论会却使我惊讶于它的复杂性。达斯认为在像印度这样有500种方言的国家,用英文创作也是无可厚非的。查特曼说他不用爪哇文而用印尼文写作,是为了表示他对统一的印尼国家的忠诚,而这对于一个刚从西方帝国主义奴役下解放出来的国家是重要的。马来西亚的李国良则说由于自己中文、马来文都不好,只能用英文写,但因此感到自己像无依靠的孤儿,是人也非人(a nonperson)。捷克的慕恰认为一个民族如无书,则一切无存。他说了一个有意义的故事:黑人用箭射象,象一怒之下就把他插在仙人掌的尖刺上;以此表示如为文学努力,就要准备担当风险。印度的拉尔则朗诵了有关加尔各答城的四首诗,用以说明民族文化的特殊性在于这个民族所受的苦难,在于同情和爱。

这一场讨论会延续了一天,从早上开到下午,每人说完之后都有人提问或发表评论,各抒所见,不求结论。我自己则倾向于早晨会上苏格兰作家克赖特一史密斯的发言。他回顾了苏格兰作家之间有过的争论:该用英文写作还是该用苏格兰方言?他的回答是:即使在苏格兰这样一个人人都纯熟使用英语的地方,作家也应该

用苏格兰方言,这是因为在文学创作的最高境界,只有用本族语才能达到对语言的创造性的、探索性的发掘和运用。他认为文学史上有足够的例子证明了这一点:以彭斯的天才,他的英文诗却远逊于他的苏格兰方言诗;司各特是一代文豪,然而由于他用英文写,他在语言上缺乏真正的创造性;现代苏格兰诗人中,用英文写作的大多碌碌无建树,而成就最大的得数那位用方言创作的休·麦克迪儿米德。用方言则灵活、生动,用英文则平板、滞重——这是值得人们深思的结论。

在阿得雷德的日子就这样飞快过去。终于我们又搭上飞机,到墨尔本,到堪培拉,最后又到悉尼。

一路之上,我们参观自然保护区,参观图书馆、博物馆、大学,在大学里讲演、座谈,我们又出席一个接一个的宴会酒会,结识了许多朋友。

而终于有一个晚上,我们发现自己坐在悉尼歌剧院楼上第一排正中的红色椅子上,看澳洲芭蕾舞团演出的节目。

歌剧院里,装饰主要是黑红两色:黑的柱子,红的椅子。有许多楼梯通向走廊。透过走廊的大玻璃窗我们看见了蓝色的天空,蓝色的大海,和左边那座灯光如珍珠的悉尼大桥。

然而更惊人的是歌剧院的外形。从早晨起,每一次经过,我们就在不断看它。这五大片白色的建筑体是什么?如贝壳,如船上张开的白帆。是静止的,然而又跃跃欲飞。是20世纪后半叶新材料和新工艺的结晶,然而终究又是人的想像力的胜利。

我坐在椅子上看着台上的目迷五色的舞衣舞姿,听着节奏很快然而乐调优美的浪漫主义音乐,虽然连日劳顿几乎使我闭下眼来,我的心里却是既恬静,又活跃。这歌剧院的一切都是人所创造的。人有大胆的想像力,又有能将想像变为现实的本领——谁说他在堕落,在失去英雄时代?不,人在上升。建筑、音乐、舞蹈在上升,我们的饱经忧患的文学也在上升。

1980年

爱丁堡和奥班的友人们

游过彭斯之乡以后,我的兴趣转到当代苏格兰文学,为此我去了苏格兰首府爱丁堡和一个西北部的港口,叫做奥班(Oban)。

爱丁堡是一个颇有气派的城市:雄伟,典雅,有山,有古堡,站在城中高处看得见大海。它出过许多思想家、历史家、作家、艺术家,被人称为“北方的雅典”。它的“新城”实际上也已有 200 年的历史。城中有几个大方场,场中是树木和草地,四围则是高大、华美的“乔治式”楼房,地方显得明朗而宁静,没有现代都市的拥挤、紧迫的气氛。

1982 年 7 月 1 日早晨,我在一个这样的方场的宽阔的人行道上走着,查看了一下门牌号码。在一家以石雕作框的大门前面停下,把门上那擦得闪亮的铜环扣了几下。

应声而出的是文学史家大维·岱切斯(David Daiches)教授,不高的个子,半白的头发,然而面容还显得年轻,表情是亲切、愉快的。

我们在楼下一间大房的壁炉前坐下,他的夫人端来了咖啡和点心。这是客厅兼书房吧?两整面墙都是书架,从地板到天花板全是书,一排又一排,各种颜色的书皮和烫金的书名给了这屋子以雅致的装饰。

我们谈的也是书。岱切斯教授是彭斯专家,我问他关于彭斯几首诗的版本真伪问题。这当中有一首题为《自由树》,其起句是:

你曾否听说法兰西有棵大树?

你知道它叫什么名字?

此诗颇富于民主思想,但是有人认为是伪作。1968年出版的牛津版三卷本彭斯诗集,就把这首诗列入“可疑类”。

他从身旁架上抽下了一本书,说:“这的确是一个问题。最近研究这个问题的人是这本书的作者,他用了整整一章来讨论它。他倾向于认为诗是彭斯所作,但是作为一个审慎的学者,他最后仍然说:还没有确实的根据可以引出这样的结论。”

另一方面,彭斯的一首较长的大合唱,通常题为《欢乐的乞丐》,诗人自己定的名则是《爱情与自由》,这就把主题点出来了,现在的标准版都恢复了原名。

版本学者是值得感谢的。他们的辛勤工作使我们能够辨别作品的真伪、看清作者所用的确切字句,这样我们的立论才能有可靠根据。我在近几年美、英等国的访问中,发现那里的学者们近来又编出了一些版本更胜以前的作家集子,除牛津版的大部头精装本系统(OET)外,还有朗曼、企鹅等出版社的几套平装本丛书,其中如马洛、密尔顿、彭斯、拜伦、丁尼生等人的诗集都受到学术界的称道。牛津大学出版社正在请专家重新考订莎士比亚各剧的版本,计划在斯丹莱·威尔斯(Stanley Wells)的主编下出版一套新的莎剧单行本,有几剧已经编好,正在印刷中。美国的大学出版社印行了莎士比亚十四行诗以及布莱克、济慈等人诗集的新版,也得到好评。岱切斯认为在这些地方,传统派学者仍然在继续作出贡献。

岱切斯本人既是传统派(爱丁堡硕士,牛津博士,牛津、剑桥两校的导师,美国几所大学的教授),又可以说是一个新派(英国塞赛克斯大学文学系的创立者,写过有关文学理论的专著),现在从塞赛克斯退休下来,担任爱丁堡大学高级研究所的所长。所以我又问他对于风行法、美诸国的新理论派的看法。他说他近年来兴趣转向苏格兰文化研究,对于新理论虽有所涉猎,但体会不深。

“说实话,”他笑着说,“有些我并不了解,而且我怀疑是否值得花很多时间去了解。法国的几位批评家有精辟的见解,但是搞了

一大套新名词。不过,在我的《文学的几种批评途径》一书的新版里,我还是加了一章,是专讲新流派的。”

岱切斯又是一个关心当代文学的人。他告诉我,不久前他担任一个作品评奖委员会的主席,曾经一口气读了 69 部长篇小说,最后把首奖给了威廉·戈尔丁的新作。(戈尔丁在我国不是一个陌生名字,50 年代出版的他的力作《苍蝇之王》是不少人读过的。)他说英国文学中颇有一些出色的女作家,当前也是这样;其中缪里尔·斯巴克(Muriel Spark)和玛格丽特·特莱勃尔(Margaret Drabble,她是岱切斯在剑桥时教过的学生)是他认为成就较高的;至于艾莉斯·茂道克(Iris Mardock)他则认为这位多产的女作家的每一本小说都是在给读者出哲学难题。同样地,他认为男作家安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess)的颇为流行的许多小说也是“聪明有余,而深度不足”。

我们就这样谈着,直到接待我的英国文化委员会苏格兰区的主任来邀我去爱丁堡大学教师俱乐部吃午饭。

饭后,我坐上了由一位女士驾驶的小汽车,向爱丁堡郊外开去。

此行是去看前几年逝世的诗人休·麦克迪尔米德的家,访问他的寡居的老伴伐尔达。

车行约两个小时,经过大片草地,石栏,经过空旷无人的丘陵地带,静极了。问了几次路,才寻到了一所孤立的矮小屋子,像是用木板钉成的,外面漆成白色,屋中只有三间小房,屋顶低低的,这便是那位苏格兰大诗人生前工作和生活的地方了。起居室墙上满是麦克迪尔米德的相片,画像,以及带点戏谑或挖苦的漫画像。

伐尔达·格里夫(Valda Grieve,诗人原姓格里夫)已经七十多岁,然而仍然健康,爽朗,说话也痛快。她听说中国也有人对她的丈夫的作品发生兴趣,并且译了他的作品,是高兴的。我告诉她,大约 1956 年左右,麦克迪尔米德曾同格兰姆·格林和女作家玛格

丽特·莱恩一起受邀到中国来访问,我们曾请他到北京外语学院向师生演讲,当时他从刚出版的一本大书——他的长诗《悼念詹姆斯·乔伊斯》(1955)——中挑了几段朗诵。她说麦克迪尔米德回家后,对中国的印象很深,遗憾是她自己没有能陪着他去。在欧洲各国访问的时候,她却总是一起去的。说到这里,她站起找到一本相册,让我翻看。我看到有几张大相片,是麦克迪尔米德同艾士拉·庞德的合影,1971年在意大利照的。当时已不轻易见客的庞德戴着宽大的帽子,饱经风霜的脸对着挺立在旁的苏格兰诗人露出了愉快的表情。一年之后,庞德就去世了。

这两人的聚会是饶有意味的。一个是共产主义信仰者,一个曾因在第二次大战中为意大利法西斯党作过广播而受审,然而他们又都是诗友,都致力于写传达现代敏感的长诗。麦克迪尔米德在自传性的《我的交游》(1967)一书的第七章里,就替庞德的《诗章》辩护,认为那是现代史诗。

然而麦克迪尔米德本人的诗之所以吸引人,却是因为他受过现代主义的熏陶而又自走一路。他不仅喜欢庞德,也是艾略特的朋友;同他们一样,他也欣赏法国象征派和德国里尔克的诗;他比任何现代派都注重诗歌语言的革新,而且一贯如此,到老都试验不停。然而他没有跟着庞德走,而是回到了苏格兰民间文学传统。他的最好的诗如写于20年代的抒情诗是纯然苏格兰风的——他的另一诗友绍莱·麦克林曾说任何人,包括麦克迪尔米德本人,如果企图写出比那些抒情诗更好的诗,那就是“妄想”。他的长诗《醉汉手薤》也是苏格兰风的——题材就是苏格兰现状,语言也是苏格兰方言,写法则新颖而跌宕,而又不流于怪僻,体裁多变而又主题突出,至今好评不息,公认为是他的杰作。

是什么使麦克迪尔米德取得这样的成就?原因之一,在于他认识到:

一个苏格兰诗人必须负起

拯救人民于危亡的重任，
他宁死也要劈开活埋他们的土坟。

——醉汉手藟

他是焦虑着民族存亡的诗人。他的美学观也不同于现代派：

对于一件艺术作品，
首要问题是它来自多深的生命源泉，
其次是它有多大的力量
向空中腾跃飞旋。

——二颂列宁

深厚的生活源泉加上不羁的想像力，这是他对好诗所下的定义。
他的读者对象也不同于现代派：

有人在工厂里、田地上读我的诗么？
或在城市大街的中心？
如果没有，那我不曾尽到
我该尽的本分。
如果我不能打动街上的老百姓，
或者灶旁的家庭主妇，
那我纵有天下的一切聪明，
也救不了这该死的失误！

——二颂列宁

在庞德等人只为少数高雅人士写作的时候，麦克迪尔米德则诉诸普通群众。他用作品证明了一点，即在 20 世纪的西欧，吸收而又超越现代主义是完全可能的，而且正因为如此，他才写出了远比现代主义持久的卓越作品。其实，何止他一个！仅以凯尔特族诗人

而论,前有叶芝,后有绍莱·麦克林,都吸取了现代主义的精华而又突破了它。

我看着麦克迪尔米德和庞德的合照,想到了诗歌潮流里的分合之势,想到了文学问题的复杂性——复杂,却又并非不可捉摸。经过大半个世纪的时流的激荡,毕竟已经冲走了一些浮面的东西,同时又留下了一些真正有价值的东西。

伐尔达又拿来两大卷的《休·麦克迪尔米德诗歌全集》,说它是诗人死前亲自校订的,比以前的几个合集都要齐全。它是伦敦马丁·勃莱恩与奥基非书局在1978年出版的,其中确有许多别处未见的诗。当我翻到《醉汉手藁》的时候,她告诉我不久前这首长诗已经有了日文译本。

正说着,忽然记者来到。一共两位,一位访员,一位摄影记者,都是《格拉斯哥先驱报》派来的。这位访员也不平常,原来是那张报纸的主编。前一天他曾经派别的记者在我刚刚抵达旅馆的时候访问了我,也拍了照,但是显然那篇访问记写得合他的心意,所以这一次亲自出马了。

女主人亲切地请他们进屋来坐,但是当她问清了那主编的名字的时候,却似乎记起了什么往事。

“从前有个与你同姓的人,也是你们报馆的,你认识他么?”她问。

主编说:“你是指我的叔叔吧?他已经去世了。”

她立刻说:“要是你写的是同他一路货色,那可只会是狗屁。”

主编很有涵养,笑了一笑,说:“我倒不知道我叔父写的究竟是什么,不过他是他,我是我。”

后来我才知道,这家在苏格兰销行很广的报纸曾经攻击过麦克迪尔米德,说他所用以写诗的特创的拉兰斯语是人为的、无生命的语言。

主编问我的题目之一,果然也是关于拉兰斯语。

“你在翻译麦克迪尔米德的诗的时候,怎样处理拉兰斯语?”

我说：我用的是中国白话。麦克迪尔米德之所以要用苏格兰东南低地区的方言为基础而创立拉兰斯语，是因为他痛切的意识到：

诅咒我的两重生活，两种语言！
——好端端的苏格兰语全让英语蹂躏。
用英语的词来说苏格兰的事，
就像让吱吱的鸟来唱贝多芬的曲子。

——《长蛇盘绕》

为了打破苏格兰文学中的“英格兰优势”，又为了要保持诗歌语言的新鲜、锐利，他必须有新的传达工具。而在我们中国，白话文运动也是文学语言的大革新，从1919年起到现在还不久，只须去掉一些芜词、套语，鲁迅等人用得锐利有力的白话还是不坏的诗歌语言。

这番对话在那位记者后来发表的长篇访问记里是这样报道的：

拉兰斯语是怎样翻译的？伐尔达·格里夫咆哮了，似乎在重舔她丈夫在那次长而又长的诗歌争论中遭受的创伤——当时，本报称拉兰斯语为苏格兰的“塑料语言”。

“简单得很，”王教授说。“麦克迪尔米德用一些古朴的词儿，我也这样。我用的是白话。1919年以后，也就是鲁迅以后，对中国重要的就是白话。”

大致不差！也许主编未必真对文学有兴趣，他着眼的毕竟是新闻性和可读性，文章写得幽默，碰上机会也挖苦一下。当代英国新闻界里，颇流行这样一种风格。

告别了伐尔达之后，我回到爱丁堡的朋友当中。全是新交：苏

格兰中国协会副会长、昔日西班牙前线国际纵队的战士汤姆·茂雷先生(在我执笔时,传来了这位对中国十分友好的老先生去世的噩耗),彭斯学会总会会长约翰·吉德先生,苏格兰中国协会的另一副会长约翰·罗根上校,生在中国,解放后又在上海外语学院任教的巴尔女士,北大派到爱丁堡大学进修并教中文的王逢鑫同志,等等。

此外有两位需要多说几句。一位是南·麦克林·密尔顿夫人,她是约翰·麦克林的女儿,也是“约翰·麦克林社”书记。约翰·麦克林(John Maclean, 1879—1923)是斗争在本世纪初直到 20 年代的苏格兰工人领袖,曾多次领导罢工,两度入狱,仍全力支持十月革命,号召苏格兰人民采取“俄国的同志们所采取的非常的行动路线”。列宁任命他为苏联驻苏格兰拉斯哥市的领事,同时他又被推举为第一次全俄苏维埃代表大会的六位名誉主席之一。轻易不称赞人的麦克迪尔米德曾经这样写诗颂他:

Krassivy

苏格兰没有几个人的名字
能叫有头脑的人感到值得一提。
彭斯之后,伟大的只有麦克林。
他在每个苏格兰人的心目中,现在以及将来,
就像列宁在每个俄国人的心目中一样。
如果你叫住一个在 1917 年还是小姑娘的俄国妇女,
向她提起斯大林,而你发现她的眼睛并不放光,
那么你可以问她是否见过列宁,
她的眼睛就会忽然发亮,她的回答
会是一个俄文字,它表示
又美又红,
她会说:列宁是 Krassivy, Krassivy。

约翰·麦克林也是 Krassivy, Krassivy,
没有另一个苏格兰人配用这个字。

这在麦克迪尔米德是最高的赞语了！诗写得明白如话，然而新颖，作者特意把一个俄文字插进英文诗，不是追求奇幻效果，而是为了点出苏格兰工人阶级同苏联人民之间的革命联系，为了突出麦克林是像列宁一样受人爱戴的群众领袖。这首诗我译过，但我完全没有料到我会为爱丁堡的短暂停留里，遇到这位“又美又红”的伟大斗士的后人。因此，当南·麦克林·密尔顿在一次欢迎我的晚会上把她自己写的她父亲的传记送给我的时候，我惊讶得一时说不出话来，当然又是非常高兴的。

另一位是约翰·麦格拉斯(John McGrath)，一位中年的剧作家。我在北京的时候，见过他的剧本《恰维羊，赤鹿和黑黑的石油》(The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil, 1974)，知道他组织了一个“7:84 剧团”。好别致的名字！然而它意味着什么？他们自己标出这样一个口号式的解释：

全国 7/100 的人口占有 84/100 的财富^①

而他们演剧，是为了要揭露并且结束这个剥削者横行的局面。他们的艺术也是群众性的艺术。通常他们没有钱去租城市的大戏院，于是上路下乡，在小镇和乡村的公共场所、废弃的仓库、工人俱乐部等处巡回演出，而演出的也不是通常的话剧而是话剧中夹杂着歌舞和乐器演奏。对此，他们有这样的说明：

7:84 剧团花了大力，要在苏格兰建立的戏剧是一种把工人阶级生活的实况直接介绍给工人阶级观众的戏剧。它不用

① 这个估计原是《经济学家》杂志在 1966 年一篇文章里提出的。

那种从 1890 年代起就统治了我们舞台的中产阶级“戏剧”的语言。它植根于群众的娱乐传统。它十分严肃地看待工人阶级的价值标准。

——1982 年演出季度节目说明书

它是在 1971 年创立的,1973 年分成英格兰与苏格兰两个班子,苏格兰分团上演的第一个节目就是麦格拉斯的上述剧本。这个剧本回顾了苏格兰人民从 19 世纪以来的苦难和斗争,先是由于地主和资本家要引进恰维羊而遭受大规模圈地和迫迁,后来由于贵族要追逐赤鹿打猎而又遭受迫迁,进入到本世纪 60 年代,又由于北海发现石油而遭受以美国资本为主的跨国公司的剥削,而伦敦和爱丁堡的政府则派警察、军队、兵舰来执行资产阶级政权的法律,甚至纵火烧死无力离开村屋的 90 高龄的老母。在这过程里,穷苦人民也进行了抵抗,并在斯凯岛等处战斗里取得了胜利。在剧的最后,全体演员面对观众而宣告:

我们必须组织起来战斗,不是用石头,而是开展政治斗争,要取得城市工人阶级的帮助,要建立一个能为所有人的利益而发展石油的政府。

这个剧本发展了 30 年代美国“活报剧”的战斗传统,但是加上了配乐和朗诵,又有希腊风的合唱队,演出的手法是新颖的。对于这样的一个剧本的作者,我是心向往之的。凑巧的是,我一到爱丁堡的旅馆,正和几个朋友吃晚饭,就接到麦格拉斯打来的电话,说是立刻来看我。由于当晚苏格兰中国协会要开会欢迎我,我赶紧吃完晚饭,在旅馆的厅堂里等着他。不一会,他来了,清秀的长脸,高高的个子,年约 40,穿一身蓝色工装,态度亲切而潇洒。他看见来参加欢迎会的人已在陆续进来,就同我短短交谈了一会,送给我两本关于 7:84 剧团的说明书,最后说他不久将去伦敦,希望我们能在

那里再度见面,说完就匆匆走了。接着我也卷入欢迎会的活动之中。但等会开完,我一人坐在旅馆房里的时候,我却感到怅惘:我失去了听麦格拉斯谈谈苏格兰群众性戏剧活动的机会!这正是我们这些远在千万里外仅凭书本进行研究的外国人最不了解的一个方面,而麦格拉斯又是一个怎样难得的说明者,有多少亲身体会可以吐露!但是我却错过了他。后来,我虽回到伦敦,然而大城市人流如海,哪能再寻到这位当代苏格兰群众戏剧的开路人!

约翰·麦克林的名字和 7:84 剧团的活动都使人进一步体会到:现代苏格兰的优秀文学是同苏格兰人民的政治斗争结合的,其紧密程度超出一般。苏格兰人民遭受着两大压迫:民族压迫依然存在,虽然从 1707 年起就被英格兰合并,但民族主义情绪至今强烈;阶级压迫,特别是 19 世纪的大规模圈地与迫迁所造成的悲剧使得人民群众对地主和资产阶级产生刻骨仇恨。麦克林等马克思主义者在克莱德河岸上进行的宣传和组织工作,又使得那一带的工人(造船工人,运输工人,海员,矿工等等)成为全英最先进、最英勇的战斗者。他们的斗争启发了“苏格兰文艺复兴”,而当时新文坛上主要人物——诗人麦克迪尔米德,小说家路易斯·格拉什克·吉朋(Lewis Grassie Gibbon),剧作家乔·考里(Joe Corrie),以及用盖尔语写作的一些作家——又用作品表达了工人群众的痛苦、希望和强烈的阶级意识。这些作家大多既是苏格兰民族主义者,又是共产主义者。在艺术上各有特色,其共同处则是他们大多回到本民族的民间传统,利用群众喜欢的形式,然而他们又是充分现代的——新颖,敏锐,抒情则清新如麦克迪尔米德,写小说则长句滔滔、韵律回荡如吉朋,而现在,又有麦格拉斯和他的剧团在把戏剧、朗诵、音乐、舞蹈合成一种群众性的新型艺术……

站在苏格兰的土地上,听着苏格兰的口音,一个旅客感到苏格兰文化的深厚和苏格兰文学的特色,感到这当中可以深挖的东西很多,而远在中国的我们则对它知道得太少了。

去奥班港是为了求知,也是为了叙旧。那里有苏格兰作家伊恩·克赖顿·司密斯(Iain Crichton Smith)在等着我。我是在两年 before 在澳大利亚阿得雷德参加艺术节时遇上他的。那时我对他的作品毫无所知,但他在一次讨论会上的发言吸引了我。那次讨论的主题是当代文学与民族特色,参加者来自世界各处,对于作家该用什么民族语言写作各有答案,而且多数与我预料相反,是为采用异族语言如英语而辩护,只有伊恩力排众议,认为作家到了文学的最高境界非用本族语写作不可,就拿熟悉英语几如母语一样的苏格兰作家来说,最细致的感情和最敏锐的词锋也只能通过苏格兰方言来传达。

其实伊恩·克赖顿·司密斯并不是一个理论家,而是诗人和小说家,既用英语写作,也用盖尔语。有时也把盖尔语的作品译成英语,例如绍莱·麦克林的抒情诗就是他译的。他对三种语言同样熟悉,然而他感到只有用盖尔语才能表达他最深挚、最隐秘的思想感情。他那次的发言实是经验之谈。

这一次既然能去苏格兰,我就对接待我的英国文化委员会提出:我想见见伊恩。他们安排了此事,告诉我他在奥班住家。

从格拉斯哥到奥班,我乘坐的是大型旅游车,途中花了三个多小时,然而并不感到时间太长,因为沿途有看不尽的美景。

出格拉斯哥市区,西行约半小时,就看到了罗门湖。这是苏格兰有名的大湖,历来吸引游客。汽车紧贴湖岸行驶,湖水几乎就在轮下。天气时晴时阴,湖水颜色也随着而变:晴时绿得明媚,阴时深沉宛如黑水洋。有无数小溪从高处冲过石头流入大湖,形成许多小瀑布。湖是长而又长,疾驶的汽车走了半小时还在湖边,中间曾遇大雨,雨一停就看见天边出现了一道弧形的彩虹。凡苏格兰诗人描写的湖区景色——水,阳光,绿树,瀑布,大雨,七彩的霓虹——我似乎都遇上了,只是除了车上的同游者之外,几乎看不见一个人,也未遇任何建筑。这是一个空荡荡的绿色宇宙,清幽,然而使人感到孤独,感到大自然喜怒难测,它同我们中国到处都有寺

庙、农舍、小亭的景色——人好像总是近在咫尺——完全是另一种情调。

快到奥班，又遇见一个大湖。而奥班本身也叫我感到意外。我满以为这个苏格兰西部的海港会是一个怒涛汹涌的所在，不料它竟是满地阳光，愉快，自由自在。这地方人口 8000，街上不拥挤，但店铺热闹，码头上停着五颜六色的渔船和一条载运人和汽车去海上几处岛屿的大渡轮。它不是我想象的寂寞的远西前哨，而是像我在散步时对身旁的司密斯夫妇所说的那样：

“这气候，这明丽的假日风光，完全是地中海式的。”

“地中海，不错，”伊恩回答说，“我们凯尔特人原先就是住在地中海一带的。英国佬的祖先来自北欧，那里多的是阴郁的森林和长长的黑夜；而我们来自西欧文化的中心。”

说这话时，我到奥班已经大半天了。伊恩和他的夫人堂纳尔达——一位热情好客的学校保育员——请我在饭馆吃了午饭，又领我到他们住处喝了威士忌，谈了许多关于苏格兰当代作家、作品的情况，现在是三人一同站在码头上，听着海鸥的粗犷的叫声，指点着海那边的几个大岛，说笑着。伊恩夫妇同过往的船员和码头工人打着招呼，又带我去到一处小栈房，里面有新鲜的血虾等海味。带咸味的、活跃的、色彩鲜明的小小港口，充满了画意，而远处的青色岛屿又勾起人多少遐思和诗情！

这是一个适宜户外活动的好时候，但是伊恩告诉我，苏格兰的海也常有忧郁、咆哮的时候，海上也常发生沉船死人的事，那时候这小港就一片灰色，码头边站着母亲和妻子在焦虑着出海的亲人的安全。大自然的凶相是同它的笑脸并存于苏格兰文学中的。

人生的欢乐感使得一个民族的文学明朗、活泼，忧愁和悲剧感则使它深刻，而对将来的展望和理想又使它强劲有力。我在下午的阳光中踏上了回程的汽车，心头沉静下来，若有所悟。这劳累而又愉快的七月行脚将是难忘的，印象纷至沓来，而旅人自己也多少悟到了一点道理。

1982 年

诗人勃莱一夕谈

事情得从澳洲说起。我们在阿得雷德参加艺术节的“作家周”，碰上了美国诗人罗伯特·勃莱(Robert Bly)，一个高大的中年汉子，声音宏亮，不穿外衣而单穿一件大红背心，系一条宽宽的大红领巾(称之为领带是太大了)，用一种洒脱而亲切的态度招呼着别人。

过不几天，他来到我们所住的旅馆房间，随带一个长长的乐器匣子，一打开，原来是一架有弦的木琴。他就拨着弦，朗诵起他自己的诗来。朗诵的声调是低沉而不做作的，没有戏剧性的突然高昂；那木琴的伴奏也是即兴之作，听不出什么特别曲调。

他所读的诗的题目是《想到〈隐居〉》，其中的《隐居》据说是中国白居易的一首诗，也就是说他这作品是受了白居易的启发而写的，现在他来读这首诗是为了表示他欣赏中国古典诗。这一情景——高大的诗人，古朴的长琴和那说话式的朗诵——在我的心上留下了难忘的印象。

在此之前，我已经读过了他的一些诗，并且在我的一个大本子上抄下了若干首。我爱他诗笔的新颖。这新颖，一则见于若干首的标题：

新的诗歌的可能性
工业革命之后，事情一齐发生了
那些正在被美国吃掉的人
反对英国人之诗
梅里特公路上的冰雹

驾车驶向“言语之湖”
大雪之前的长途步行
在刚犁过的田里走路

标题有什么值得注意的？但是勃莱和他的诗友们确是在标题上下功夫的。他的好朋友詹姆士·赖特(James Wright, 1927—1980)比他走得更远，曾给所作的一首诗加上这样一个标题：

读了一卷坏诗，心情抑郁，于是走向一处闲置的草场，央
昆虫来作伴

其情其文，宛如白居易某些诗的标题。勃莱本人之喜诵由白居易《隐居》所启发的那首诗，也不出于偶然。后来听我说起这些诗的标题写法别致，勃莱就告诉我，他和他的朋友们确是受到中国唐诗的影响。

内容上也有近似唐诗之处。勃莱写山水，写草木虫鱼，写农场生活，用笔也淡雅，几乎可以说是一个新的“自然诗人”。他的白描手法也近似，他总是静悄悄地让具体事物、具体动作来说出他的心情。然而“近似”却不是“相同”。勃莱之所以新颖，还在于他的诗笔饱含着当代美国的情感气氛。就以《梅里特公路上的冰雹》一诗为例，他一上来就写他驾车走过沉静的街道，接着：

看到宽街上无人清除的大片冰雹，
我想起道旁延伸多里的舒适住宅，
两三层高，坚实，有打蜡的地板，
楼上卧房窗子挂着白帘，
窗台上放着黑玻璃的小瓶香水，
温暖的浴室里有灯光和待客的毛巾——
让孩子在这样的地方长大该多好！

可是孩子们最后却跌进操纵价格的黑河，
或者面对疯人院的一片雪野。

环境的舒适如彼，而青年人的结局又如此，勃莱是触到了这个“汽车社会”的创痛的。说汽车社会也是名符其实的，勃莱有多少首诗都是写驾着汽车出行，而且一上路就是几百英里，地方是开阔的，自然景物也是多变的，但人们建造的城镇却似乎出自一个模子，而坐在方向盘后面的每个汽车驾驶者则有一种工业社会独有的寂寞感、孤独感。

这也就是说，勃莱的诗是地地道道的美国现代诗，然而又有他的个人特色。他混合了叙事和抒情，写实和奇想，山水和政治——在反对越战这一点上他比任何别的诗人更加甘冒风险，像《牙齿母亲终于赤裸了》那样的诗便是明证：

海军陆战队用打火机去点着茅草的屋顶
因为美国有这样多的私人住宅

在这里，愤怒采取了嘲讽式的对照形式。

后来，我又读到了勃莱所译的聂鲁达和巴列霍的诗，才知道他又是一个出色的翻译家。

因此，当勃莱在我们的旅馆房间拨弦而诵的时候，我是高兴的。当初在北京看到去澳开会的各国作家名单上有勃莱，我就是希望能见到他的。如今，这希望实现了。

然而，一个国际“作家周”那样的会议场合虽然提供了大家见面认识的机会，却不给参加者彼此长谈的时间。会议节目繁多，人人都在忙着，一转眼七天过去，会议结束，刚结认的朋友就要分手了。

勃莱的家在美国中北部的明尼苏达州。碰巧我也很快要去那里的大学讲课。于是我们相约：两周后在明尼阿波里斯城会面。

但是等我到达明城之后,却找不到勃莱。原来他到别处朗诵去了;他在澳洲曾经对我说过:他现在就靠每次朗诵所得的报酬过活。因此他总在奔波着。我也忙着对一群美国男女青年讲课,卷进了美国大学校园在上课期间的紧张工作之中。

两个月之后,一个初夏的早晨,他却打来了电话,说是回来了,约我们夫妇在一周后吃晚饭。

饭是在他家里吃的。他自己开车来接我们。沿途他谈明尼苏达州的政客们是怎样伪善,谈这个州的北部如何特别幽静,谈美国如何是“一个可爱而又危险的地方”。这可爱眼前便有明证。明尼苏达州是一个“万湖之国”,光在明尼阿波里斯城一个地方就有100多个湖。我们的汽车好几次就在湖边上走,那夕阳下潋潋的水波是动人的。这个州的北部还有更多更大的湖,而且有人迹稀少的森林和草地,是驶船、钓鱼和打猎的好去处。而危险,也是一点不假的。美国多的是冲突,犯罪,暴死。就在我们见面之前一个月,我在电视上看到了迈阿密城在一次种族大冲突里留下的伤痕:几个街区成了焦土,几百辆汽车被烧毁被推翻了。在这个风景瑰丽、人物活跃的国家里,埋藏着一股地下的怒火,一有机会就要爆发。

说着说着,车子开到了一所住宅前面停了下来。这是在那个城市常见的郊外家屋,单层结构,淡颜色的外墙,门前有草地。走进去,却在客厅里看到了勃莱云游四海所带回来的纪念品:西方的雕刻,东方的佛像,许多异域的小工艺品,好些大画册,还有一只古老的木箱,像是中古航海时水手用的那种,使人记起勃莱的祖先原是北欧挪威人,说不定其中就有强悍的海盗。应该说,这是一个照美国标准看来是别致而并不富裕的人家。

笑脸相迎的女主人也不是一个通常的主妇,而是一个画家,文文雅雅的。

晚餐的主菜是烤鸡。诗人自己拿刀切鸡分给客人。美国人吃饭照例有一大盘生菜,另外就是酒,往往餐前开胃、餐时佐菜、餐后

助谈各有不同的酒。勃莱款待客人的,主要是一种德国莱茵式的白酒,略带酸味,却远胜太甜的红葡萄酒。

然而比酒更有味的是谈话,特别是饭后四人在湖边散步时的谈话。

这湖就在勃莱住处附近,它有一个姑娘的名字,叫做“海丽埃湖”。这时已是暮色苍茫,蓝灰色的水波荡漾着,映出岸上的点点灯光。风也大了,我们立在码头跳板上感到了凉意。

这是一个使人沉思的时刻,我们谈话是断断续续的,然而已经谈到了诗。等到我们从湖边走向归途,把湖水撇在我们的身后,我们谈得更热烈了,有一阵我们两个就站在街角长谈,两位妻子看我们这等样子,也就微笑着摇摇头,挽起手来径自先走了。

勃莱的谈话里有一个叫我吃惊的主要论点,那就是,美国诗人还得同英国诗的传统斗争。

我说:“难道经过惠特曼,经过 20 世纪艾略特、庞德等人,美国诗还会向英国诗低头?人们得到的印象,是恰恰相反。”

勃莱说:“不然。你只消看各大学英文系的情况就知道,他们全是亲英派。不少美国诗人写的是所谓美国诗,骨子里却是英国的韵律和英国的文人气。我们仍然需要真正的美国诗。”

“你是说要继续桑德堡等人的美国土传统?”

“也不。桑德堡是不坏的,然而仅有情感而缺乏思想。好的诗人则需要把情感和思想结合起来,既要有热情,又要能深思。”

“你能举出一个这样的诗人的例子吗?”

“爱尔兰的叶芝就是一个。多么了不起的诗人!而叶芝之所以能写得那样好,正因为他处在英国诗传统的边缘,而不是它的中心。”

我也是一个叶芝诗的爱好者。因此我们贪婪地讨论着他的诗艺。接着我们又上溯布莱克,华兹华斯,雪莱,济慈。勃莱也喜欢济慈,但感到他还缺乏足够的思想深度。我们也谈到彭斯。勃莱说彭斯是“伟大母亲的宠子”——这“伟大母亲”是勃莱的诗歌理论

里常见的名词,她代表大自然,代表爱,艺术,忧愁,苦难,代表一切蓬勃生长的有活力的东西;而与之相对的则是枯燥的、忙碌的、斤斤计较的、唯利是图的、象秋霜一般肃杀的“岩石的父亲”。他的一首短诗《忙人说话了》道出了这两者之间的截然不同:

我不愿将自己献给寂寞之母,
爱情之母,谈心之母,也不献给
艺术之母,眼泪之母,或大海之母,
也不献给悲哀之母,
低头叹息者之母,
死亡的痛苦之母;
也不献给蟋蟀长鸣的秋夜之母,
开阔的田野之母,或耶稣之母;
我只愿将自己献给正义之父,
愉快心情之父,也是岩石之父
也是最合礼节的姿势之父;
大通银行点燃了
一炷火焰,把我引向沙漠,
焦干的田地,一切化为零的风景;
我愿将自己献给正义之父,
愉快之石,钱财之铁,岩石之父

这两节诗对照十分鲜明,前一节处处是真感情,后一节则“一切化为零”,而诗里所说的“正义之父”也就是鲁迅常提到的“正人君子”。所有勃莱认为好的诗属于前者,所有不好的属于后者。

“当然,”勃莱接着说,“这不是说美国没有好诗。好诗是有的,詹姆士·赖特、盖里·斯乃德(Gary Snyder)、威廉·斯塔福(William Stafford)、黑人里的巴拉卡(Amiri Baraka)和艾塞里吉·奈特(Etheridge Knight, 名诗《祖先观念》的作者)、翻译中国唐诗的肯

尼思·雷克斯洛斯(Kenneth Rexroth, 他好像有一个中国名字,叫王红公)、新起的罗勃特·哈斯(Robert Hass)和拉塞尔·埃特索(Russel Edsow),等等,他们全写过好诗。而他们之所以写得好,是因为他们不像艾略特、庞德那些人厌弃或鄙视美国,而是生根在美国,他们的诗出自美国的土壤。”

这使我记起他在 1971 年对另一个访问者所说的一段话:

在 20 世纪之初美国被人看作庸俗、腐败……人们指的是某种程度的智慧上的腐败。……许多作家被欧洲吸引走了。庞德去了欧洲,艾略特去了欧洲,肯敏斯去了又回来了,海明威回来了一半,但是艾略特和庞德再也没有回来。他们离开了,找到了一点有价值的东西。而现在的情况是,人们感到如果要打架,应该就在这儿打出个名堂来。艾略特到底是放弃了他的美国国籍,可是现在我看不可能有哪个美国诗人或作家会认真考虑这样做。……因此最近 30 年里,人们能用常识和健康的态度来对待美国,诗人们不觉得自己比美国高出一头,而是决心在这里的土壤上打一场。

你只消看看别国的文学就会清楚,诗如不是从一个国家的土壤里直接生出来,它就不会长命。拿庞德和艾略特来说,我们看到他们的作品是花盆里长的文学。把这些神气、漂亮的花盆运过大洋,放在纽约或任何别的美国地方,盆里的花不会生根,不会成长,因为它们不是在这个国家里创造出来的。这就是为什么 1910 年代的现代派革命到了 1930 年代就死灭了,于是现在作家们又得重新开始。……①

而这个“重新开始”就是诗要重新有强烈的生活气息;要热情,而不要书卷气;宁可粗犷,而不要“驯化”或“家庭化”;然而又要有深刻

① 罗伯特·勃莱:《谈了一早晨》,密歇根大学出版社 1980 年,第 54—55 页。

的感受和思想,并且要刷新语言。用勃莱自己的话说:“问题在于,诗怎样使自己保持为一种生动的、色彩鲜明的、活生生的东西。”^①

对此,他是有答案,也有实践的。

我们当时还站在沉沉暮色下的僻静的街头。他仍然没有提高嗓门,只是轻轻地继续说:

“因此,美国诗更要摆脱英国诗的传统,要面对世界,向外国诗开门。庞德和艾略特毕竟还是有功的,那就是他们又接上了同欧洲文学的关系。美国国内还有孤立主义的势力。40年代的新批评派就是文学上的孤立主义的代表,他们要我们又回头搞英国文学。在他们的影响之下,诗和小说都带上了学院气。我们这一代的作家则反对这个,所以我们写超现实主义的诗,写反对越战的政治诗。然而学院派的势力还是强大的。在美国无数大学的无数英文系里,设立了无数的‘诗创作车间’,在教我们的年轻人如何写符合学院派格式的诗。其实,诗哪里是可以这样教会的?没有生活体验,怎能写出好诗?于是只剩下技巧,而凡事先谈技巧,以为技巧能决定一切,正是我们美国人的通病。……”

正是为了打破这个局面,勃莱和他的朋友们大力搞诗朗诵。这是难苦的工作。往往地方难寻,听众不多。但是他们坚持着。跑远路去借废弃了的仓库,自己动手打扫会场,即使只有三四个老年听众,也照样鼓起精神好好朗诵。听众不懂所读的诗吗?那就自己解释,也评论别人的诗。经过长期不懈的努力,现在诗朗诵变成了美国文化生活里必不可少的节目了,各个大学校园的布告板上,贴满了各种颜色各种字体的朗诵预告。勃莱还到欧、澳等洲去朗诵过,发现最可爱的还是美国的听众。

“在英国,听众是为娱乐而来,”他说,“而有些诗人,如奥登,也懂得如何给他们娱乐。美国听众不同,他们不在乎有多少娱乐。当然,你开玩笑,他们也会笑的。但是他们愿意被你感动,愿意随

^① 罗伯特·勃莱:《谈了一早晨》,密歇根大学出版社1980年,第308页。

着你感到痛苦。因此我现在对美国的听众有了一种新的尊敬。”

当然,这个收获不止是听众一方面,也是诗人自己的。他从听众对他的诗的反应中得到了一人苦吟中所得不到的好处:同情,默契,支持,有益于今后写作的批评,建议。

另一方面,为了使美国诗能够接触新的心智气候和新的表现方式,勃莱又同赖特等人学会了西班牙语等,动手翻译加西亚·洛尔迦、聂鲁达、巴列霍(Cesar Vallejo)、特拉克尔(Georg Trakl)^①,又根据泰戈尔的英译本重译15世纪印度诗人卡勃尔(Kabir)的诗;为了发表这些外国作品,他还创办了一个不定期的杂志,名字先叫《50年代》,以后随着时间的推移又改叫《60年代》、《70年代》……

他曾告诉别人他是怎样发现聂鲁达的:

我到了奥斯陆,在那里的图书馆里看见了聂鲁达诗作的译本。我永远不会忘记我所读到的第一行聂鲁达诗。它是这样的一行:

女孩子们把手扣在心上,梦想着海盗。这是一行多么美丽的诗,美在诗人愿意喜欢女孩子,又不怕把这点愿意写进“内在的诗”。把海盗拉了进来,更造成一个奇妙的世界。

当你进入聂鲁达和巴列霍的作品时,你发现它们对于精力本身有一种热诚,对妇女、对跳跃着的生活也有热诚,而这种热诚是在庞德和艾略特的作品里找不到的。这就是我的发现^②。

聂鲁达、巴列霍、拉丁美洲的其他作家,在30年代被西班牙法西斯

① 特拉克尔(1887—1914),奥地利表现主义诗人。

② 罗伯特·勃莱:《谈了一早晨》,密歇根大学出版社1980年,第210页。

势力杀害的加西亚·洛尔迦,等等,都影响了勃莱本人的诗创作;然而还有另一个诗歌传统是勃莱向往的,那就是中国古典诗。

那一晚,勃莱说得十分明白:

“我认为美国诗的出路在于,向拉丁美洲的诗学习,同时又向中国古典诗学习。”

这样,他对于白居易的爱好也就有了一个大的背景。其实,何止一个白居易!还有李贺,他认为李贺诗里有真正出色的形象,“几乎是太狂了,连掩饰都无没掩饰”^①;还有陶渊明,他把陶渊明选进他编的一本诗选^②,认为这位中国诗人是19世纪英国华兹华斯的精神上的祖先。他发现东方的诗有一种真正的“卓越”,能够做到“各种感觉之间的融和”^③。在另一个场合,他还说:

在古代中国,各个层次的知觉能够静悄悄地混合起来。它们不是像冬天湖水那样分成一层又一层,而是不知怎的都流在一起了。我以为古代中国诗仍然是人类曾经写过的最伟大的诗^④。

像是为了强调这个看法,在我们快要告辞的午夜时刻,他又把他的自制木琴拿到客厅里来,然后轻拨琴弦,不事声张地朗诵起来。我一听,他朗诵的虽是英文,传达的却是一个中国唐朝诗人的声音:

问余何事栖碧山,

① 罗伯特·勃莱:《谈了一早晨》,密歇根大学出版社1980年,第262页。

② 这本诗选叫做《宇宙的消息:两重意识之诗》,1980年。在勃莱送给笔者的一本上,他题了这样的话:“这本诗选代表了我多年思考的结果。它以陶渊明开始,他是这本诗选的祖父:采菊东篱下……”

③ 罗伯特·勃莱:《谈了一早晨》,密歇根大学出版社1980年,第262页。

④ 罗伯特·勃莱:《谈了一早晨》,密歇根大学出版社1980年,第129页。

笑而不答心自闲

.....

1980 年

牛津、剑桥掠影记

——1982年7月之游

真正是掠影。牛津只停留了一上午，剑桥也不过一夜一天。

然而能去还是比不去好。至少，我重温了旧梦。

1949年8月，我离开牛津的时候，没有想到能重来。现在，虽然隔了33年，我毕竟又出现在茂登学院的门口。

这是我当年做研究生的所在，应该说是一个很熟悉的地方。然而我从“玫瑰巷”进去，居然把大门的朝向都弄反了。

一进门是传达室。仍然是师生们取信的地方，一格一格的信架还在那里。但是没有一个人认识我。后来才在门口看见了一位女工，她点点头，把我领到了总务长的房里。总务长是一位退役的中校，名叫亨特生。寒暄之后，他就陪我在学院里各处看了一下，首先走进我当年住过的宿舍。

房间的内部现代化了，有一个白瓷洗脸盆，冷热水俱全。（过去，我们用小盆，每天早晨由管房间的工人送来一瓷瓶热水，供刮胡子用。）但那面大窗子还在，窗外仍是那棵大梨树，树下是一片草地。记得我刚住进去的时候，诗人艾特蒙·勃伦登来看我，他指着那棵树说：“春天这树开满白花，你会喜欢它的。”他原是为这学院的教师，后来去了伦敦，这次偶然回来，听说我是燕卜苏的中国学生，因此主动来看我。我请他喝中国绿茶。这是我在学院宿舍里招待的第一个客人。

现在房里是另一代的学生了。我们向他道谢一声，就走了出来。

然后走进新近重修过的教堂。这是牛津城最老的教堂之一，13世纪建的。外墙是淡黄色的石头，已经一块一块重新换过，几世纪风吹烟熏的黑迹没有了。里面因无人而显得宽大，橡木做的祭坛和桌椅之类发着典雅的光泽，但我更喜欢长窗上的彩色玻璃，它们拼出的图画是宗教故事，然而打动我的却是那在幽暗中忽见光线透过红蓝黄绿等色玻璃而来的绚烂景象。

然后进了图书馆。只有一位教师管着。我问他那些用铁链拴着的古书还在么？（中古时期的英国学生也有偷书的，所以图书馆里贵重书都用铁链拴住，可以拿下来放在前面的长条桌子上读，但拿不走。）在我当学生的时期，那样的“拴链的书”还颇有一些。现在，这位管理员说：“还有，只是不多了，这里只留下一本做个纪念。”我记得30年前的图书馆长是盖罗德先生（H. W. Garrod）。他是古典文学家，又是当时标准版的《济慈诗集》的编者，好像一直是单身，我常见他同学生在大树下下棋。

接着是“大厅”。所谓大厅，是饭厅兼课堂。凡牛津正式学生，都一定要在所属学院的大厅里吃上至少三个学期的饭。学校的饭天下一样，总是大锅菜，卫生而无味道。我们那时候，正值战后英国经济紧缩，新上任的工党政府厉行节约，主要食品也定量配给。我们学生去吃早饭时，每人手托一盘，上有一小块黄油，一周的配给在此，得很吝啬地、有计划地吃。鸡蛋也是每周配给一两个。但是好心的英国同学常常从乡下的家里或农场带来一些鸡蛋送给我吃。大厅里吃饭，有各种规矩，例如迟到或说了什么不雅的话要罚酒，总是先有人大喊：罚！罚！然后由受罚者出钱买啤酒，盛在一个很大的银杯里大家传着喝。院士们另在大厅上端一个桌子吃饭，桌子放在一个平台上，叫做“高桌”。他们吃的比学生好，菜是另做的，有多种酒助餐，吃完之后还要一边喝着葡萄酒，一边各逞才智地谈笑一番。

大厅四壁挂着历任院长和重要院士的油画像，师生们就是在这些历史人物的注视下吃饭。我注意到有了几张新的画像。我当

年的院长是一位研究亚里士多德的哲学家,早已去世。新挂的像是他的继任者,已经有两三位了。

这样周游一过,总务长又陪我在校园里走走。茂登学院的校园不大,但历史久远,一边靠着古城墙,沿墙有一条路,叫做“死人之路”。

这个名称的来源我已忘了,现在我贪看的是那茂密的草地、大树和花丛,想起了过去我在那里坐着看书的日子。

也就想到了我的导师 F. P. 威尔逊先生。牛津各学院往往文法理等学科都设,但又各有所长。茂登学院所长在哲学和英国语言文学。牛津的教授为数甚少,但有两位英国语言文学教授就是属于茂登的,当时威尔逊就是其一。另一位是研究中古英语、后来以写多卷本古代传奇小说出了大名的托尔金。威尔逊教授在英国学术界以外几乎不为人知,但在英美文学研究界颇受尊崇。他是文学史家,当时牛津出版社正在出版的多卷本英国文学史的两个主编之一,又是版本学家,曾改编原由有名的版本学者麦开罗编的《戴克全集》。他写的《莎士比亚与新目录学》一书虽然篇幅不长,却引起研究界一致的好评,因为在这里他把一个复杂的学术问题交代得十分清楚,重要的事实叙述得十分翔实,而又叙中有评,重点突出,同时文章又写得典雅而有风趣,令人爱读。

然而他写的书不多,只有几本讲稿汇集,如《马洛与早期莎士比亚》、《17 世纪散文》、《伊利莎白朝与詹姆斯朝》,都是薄薄的小书。他筹划中的一本大书是上述牛津文学史中的 16、17 世纪戏剧卷,其中心人物就是莎士比亚,但是没有写完,他就去世了。

我遇见他的时候,他年约五十,衣着随便,走路微跛(第一次世界大战中受伤所致)。牛津的教学主要靠各学院自己进行,大学无“系”,但为了日渐增多的研究生的需要,有一个英文部,附设一个图书馆。威尔逊当时就主管这个英文部,研究生入学、听特设的专业课、参加“合格考试”(考五门专业课,笔试再加口试,考试及格才能写论文),以至最后交论文安排口试(即答辩),都要经他批准。

我写有关17世纪剧作家韦勃斯透的论文就经过他的指点。他告诉我,要注意历代对这位剧作家的看法,但看法不一定只在评论文章里,还应注意他的剧本上演、改编、摘选等的情况,因此他要我去查各种私人抄本、各代剧本目录、剧院广告等等。这类事看似琐碎、枯燥,但一个研究者必须收集一切有关材料,然后加以选择。当然,更重要的,是通过历代作家、文论家对韦勃斯透的反应,追溯出历代对于英国文艺复兴时代诗剧的爱憎、迎拒的弧线,从而看出历代的文学风尚,这样就又揭出文学史和文学批评史的一个侧面。另外,他说一个学者要写得确实,但又要有文采,例如能叙述图书目录和剧院广告等十分枯燥的细节而做到眉目清楚,文字不枯燥才算本领。他自己的著作,特别是上面提到的《莎士比亚与新目录学》一书,就做到了这一点。

我还记得,我的论文口试刚完,就接到他的信,问我考试经过,并要我去他家吃饭。像许多老一代的英国学者一样,他写信给朋友不用打字机,而且书法雅致。我去过他家多次,同他的夫人和女儿(也是读英国文学的牛津学生)也都熟了。

现在他已过世,他的夫人和女儿又在哪里?……我站在曾同他一起散过步的茂登校园内,感到惆怅。

托尔金也不在了,盖罗德也不在了,当年的同学也星散了,这地方充满了记忆,却没有一个熟人。等到总务长邀我进入小餐厅,我遇到了新一代的院士们,包括院长、教务长,现任茂登英国文学教授,还有一位九十多岁的老人,有名的勃莱克威尔书店的老板,贝索尔·勃莱克威尔爵士,他倒是我在1948年见过的。他告诉我也早已不管书店的事,现在是茂登学院的荣誉院士。他仍然爱说爱笑。“我今年94岁,”他说,“而萧伯纳只活了90,^①将来我在阴间看见他,还得向他道歉去迟了。”而当荣誉院士呢,“只意味着我一直到死,在这里吃饭不花钱,如此而已。”

^① 这是说笑话,萧伯纳实际上活了94岁。

这是一次午餐会。每人自己动手。我取了热火腿、色拉、饼干和奶酪，香蕉和葡萄，亨特生又给我端来一大杯冰啤酒。有人问我当年茂登情况，有人问到中国 and 北京，我除了回答，也问英国文学研究和出版情况，例如牛津版英国文学史是否已经出全。约翰·凯莱(John Carey，即现任茂登英国文学教授，常在伦敦《泰晤士报文学副刊》写评论文章)说：还未最后出全，但早出的几卷已在修订。我又问：是否现在不兴写大部头文学史了？(美国有人这样说。)凯莱说：不然，据他所知，剑桥大学正在计划编写另一套多卷本的英国文学史。

可惜这种吃饭场合，无法多谈，而我下午还得去剑桥，只得匆忙吃完，就向院士们道别了。

这一次走出学院大门，我放慢脚步，回头多看了几眼。

走上大街，我的情绪起了变化。这条曾被称为欧洲最高尚的街道的牛津大街仍是老样，连那些卖纪念品的商店也仍然像以前一样古色古香。恰好来了大批外国游客，在街上东张西望，犹如昔年暑假所见。这时候我就觉得牛津又属于我了。我决心要做一两件我过去爱做的事。去河边漫步已不可能，倘佯大草地也无时间，想进包德林图书馆看看那美丽的亨弗莱公爵阅览室怕已关门，于是走进大街中段的牛津出版社门市部——幸好它还在那里！赶紧买了一本《弥尔顿诗集》。出来，过街，经过一条叫做透尔的小巷，抵达宽街，对面就是勃莱克威尔书店，我又进去，匆忙浏览一下，买了一本牛津新版的《彭斯诗集》。

接着，直奔汽车站，看见英国文化委员会牛津办事处的一位女士拿着票在等我，并且带来了我的行李，这才喘息稍定，向她道谢之后就上了车。

来也匆匆，去也匆匆！后来想想，也许这样倒好。如果多事盘桓，很可能记忆将多得无法承担，真要变成感伤的旅行了。

到了剑桥，第一件事是去看老同学。

因为伊恩·杰克(Ian Jack)在那里。伊恩同我一起在牛津茂登

学院做研究生,不久他结了婚,我帮他找房子,同他的妻子琪恩也成了好朋友。琪恩也研究文学,后来成了笛福专家,但前几年同伊恩离婚了。伊恩现在是剑桥大学的英国文学教授。他一听说我来英国,就写信约我来剑桥。几天后,我到了苏格兰,刚进格拉斯哥的一家旅馆,放下行李,就接他的长途电话。30年后第一次交谈,他还是那样热情而又幽默。

他住在剑桥郊外。我坐出租汽车到达时,已是黄昏,他与夫人伊利莎白在很大的花园里等我,旁边一个四五岁的男孩在玩耍。

我们两人对看了好久。30年的逝水年华,两个大洲的距离,那心情,真如彭斯所咏:

我们曾赤脚踏过河流,
水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开,
逝去了往昔的时光!

忠实的老友,伸出你的手,
让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒,
为了往昔的时光!

一连串往事浮上心头:他在课堂上写小条子告我,勃莱克威尔书店来了一套路卡斯编的《韦勃斯透全集》,我一下课就赶紧跑去买下(他也对韦勃斯透有兴趣,曾写一文,题为《韦勃斯透是一个存在主义者么?》,发表在著名文学理论家F. R. 利维斯主编的《细察》杂志上);他第一次带着琪恩来看我,琪恩是一位漂亮的苏格兰姑娘,但与始终不改苏格兰口音的伊恩相反,说一口纯正的牛津英语:我们一起上牛津大街上某处一所古老而简朴的小饭店,三人站在木楼梯上耐心地等待桌子;我们参加学生社团“苏格拉底学会”,

坐在地板上听牛津名学者 C. S. 路易士雄辩滔滔地批判萨特的存在主义；我和伊恩骑自行车，随着一群同学周游处处都是玫瑰花的牛津乡下，每到一个小酒店就停下喝一大杯从木桶里汲出来的啤酒……

然而两个人都还没有衰老。伊恩的脸上多了皱纹，但头不秃，满满的一头白发，显得雄迈。他告我他仍然每天骑自行车去讲课。伊利莎白年轻，和气，看来很会持家，那天晚餐桌上的一大块羊肉就是她自己烤的。孩子呢，很健壮，吃完了甜菜（黑莓加奶油），自个儿玩去了。

饭后伊恩把我让进了他的书房，点起了一根小雪茄，我啜着咖啡和白兰地。只在这时候，我们才像过去那样谈了起来。

彼此的工作，出了什么书，到过什么国家讲学，剑桥文学教师中传统派与革新派之争，过去一些同学的近况，学术界出版的动态……

但是我心中有一个问题，迟迟不好提出。伊恩也终于觉察到了。

“琪恩？”他问。

“对了，她怎么样？”

“她还在牛津，是圣·休学院的院士。你知道，我们离了婚以后，仍然是好朋友。”

那么，又何必离婚呢？见证过他们婚后快乐的我，对这事总感到遗憾。如果我知道琪恩还在牛津，那末今天上午我是会去看她的。现在我听了伊恩的话，只能默默地祝她幸福了。

第二天早上，阳光灿烂。我在所住的“大学纹章”旅馆吃了早饭，就慢步上街，照着一张小地图上的标记，去寻一些我想看的地方。过去我来过剑桥一次，住了两天，但是现在连路也不认识了。好在这大学城不大，比牛津还小，寻找那几所有名学院还是不难的。

通过一两条几乎无人的小巷，我就到了国王学院。这是剑桥

有名的地方,游客总要看这所学院的教堂的。教堂立在一片剪得平整的草地之后,建筑的样式庄重中带灵巧,通体白色,被那片草地的绿色衬托得特别鲜明。它旁边没有零乱的小屋,草地又很大,草地边上康河,所以人人可见它的全貌,加上旁边学院本身的一长排建筑,屋顶上塔尖林立,整个布局真是美极了。而且这地方幽静中有生气,河边草坡上常有许多男女学生或坐或躺,河中则不时有人撑着小船而过。只不过我到的那天早上,大学已放假,所以更见幽静广阔,我一个人享有了这难得的清晨胜景。

教堂内部,也是令人留连。首先,全部是略带沙色的白石砌成,因此坚固而又干净。许多条哥特式的细长石柱组成了屋子的主要支撑,它们线条挺秀,像是直冲天庭,到了高高的顶上又交拱而成花格。同这种朴素美和高腾感相对照也相衬托的则是长窗上的彩色玻璃,其鲜丽,其绚烂,简直动人心魄。1948年我在欧洲看过更大更老的教堂,当时另有一种心情;这一次,也许因为教堂刚经整修,我似乎更能欣赏这类宗教建筑的美学效果。

就是在这个优美的环境里,我访问了弗兰克·寇莫特教授(Frank Kermode)。他是我来英前提出想见的学者之一。幸好他还没有休假,所以约好今天在此会面。

寇莫特是当今英国文学研究界的重要人物,著作甚多,我国学生熟悉的两大卷的《牛津英国文学选》就是由他和另一人主编的。他与一般文学教授有两点不同:一,他对流行法、德、美等国的新的文艺理论有兴趣,自己也做出了贡献;二,他除了研究英国文艺复兴时期文学,也注意现代主义及其以后的当代文学流派。

在前年剑桥大学解聘柯林·麦开勃的争论中,他站在麦开勃一边,因为剑桥之所以不喜欢麦开勃这位青年教师,正因为他讲授了新派文学理论。剑桥的传统派根深蒂固,争论虽引起报纸和外面世界的注意,仍然以新理论派的失败而告终。麦开勃去了苏格兰的一所大学,寇莫特自己虽然从伦敦转到剑桥不久,也不得不让出许多人认为是剑桥文学教师的第一职位——英王讲座。

我在国王学院一间书房里见到了他，一个温文尔雅、中等身材、面容略现瘦削的中年人。他首先向我道歉，说英国文化委员会通知他太晚，他只能挤出现在这个时间。我告诉他我并无特别事情找他，不过由于看过他的几本书，既有访英机会就想来看看他。他说我们也算有点因缘，原来我的导师威尔逊教授曾经担任寇莫特在利物浦大学做的博士论文的口试人。

“当时，他对我还不错，”寇莫特说，“不过他说我的文章缺乏文采。”

“对，老先生很注意这一点。他希望人人都写得像他那本《莎士比亚与新目录学》。”

这样就谈了开去。他问我都柏林开乔伊斯讨论会的情况，听说燕卜苏也出席了，又问起老先生的近况。我问他最近在研究什么，也问了他对当前英国文坛的看法。他认为有几个小说家不错，其中有写《白色旅馆》的英格兰作家 D. M. 多玛斯和写《午夜的儿童》的印度裔作家勒熙地（这两本书当时正在盛销，我在伦敦听到过许多别人称赞它们）。

他也问到北京学校的情况。所提问题之一，是乔治·奥威尔在中国有无人读？我说：有的，例如他那篇《政治与英语》还曾列入大学教材。奥威尔的散文写得好，而我们中国人是喜欢好散文的。

他忽然说：“我刚才接到英国文化委员会的一封信，就在你来之前几分钟。他们问我愿不愿意考虑去中国讲学？”

我说：“你如能去，那就太好了。你会发现北京有不少学者愿意同你讨论问题的。他们也同你一样喜欢读书，研究，教书，写书，一直到编英国文学选本。”

“选本？哦，我们那牛津文选正在修订，准备出第二版。”

“当然，我们的选本规模小些，重点也不同，例如我们会包括威廉·莫里斯的《乌有乡消息》。”

“完全应该。是一本好书。记不得为什么我们没有选它。”

“那么，去吧？”

他有点踌躇。“今年秋天我去美国哥伦比亚大会,明年也早有约定了。也许 1984 年会有时间。”

最后,他说:“当然,我是想去的。北京总是有吸引力的。”

来找他的研究生已在敲门。我站了起来,同他握手告别,几乎想加上一句:你当然清楚,北京不只是一个城市,它是一种文化,正同牛津、剑桥是一种文化一样。

1982 年

文学的伦敦,生活的伦敦

曾经有多少英国作家写过伦敦?或者不如问:一部英国文学史上,有哪几个重要作家不曾写过伦敦?我走在伦敦的街上,似乎听到过去英国文学作品中某些词句、某些段落的回响。似乎莎士比亚、琼森、狄福、约翰荪、盖依、狄更斯、济慈都在说话,还有小品文大家兰姆,还有20世纪写意识流小说的维吉尼亚·沃尔夫,等等。兰姆写过一封致友人书,说他如何常在晚上站在泰晤士河边大马路上看街灯下的过往行人,以此为乐,并且下了一个结论:“谁要是厌倦了伦敦,谁就是厌倦了生活。”

不止是英国作家在说话,还有许多外国作家。我想起朱自清先生,他的《欧游杂记》里就有用纯净的散文写的关于英国博物馆、国家美术馆等处的篇章。

然而一个城市,如果仅仅靠过去的记忆而存在,那又有什么意思呢?我跟着朋友去参观狄更斯住过两年多(1837—1839)的家宅,在陶提街48号,一所三层楼的平常屋子,里面到处都是纪念品,连楼梯边的墙上也挂满了画和照片,屋子小而东西多,令人感到气闷,我只匆匆走了一个过场,赶紧出门透气。相片里的狄更斯神情肃穆,似乎并不快乐。楼梯边有一张他晚年的伴侣艾伦·特能的小相片,一个年青的演员成了一个老作家的秘密情妇,她的神情似乎也不快乐。狄更斯笔下的伦敦城是有特殊的魅力的,然而天地不广,屋子连着屋子,尽是人和物件,他自己也曾说过,这城市“只是一个大垃圾堆”,无怪乎他一有机会,总要让他的主人公骑马或乘车跑出城去,在那乡间大道上放开奔驰。只在那种时候,我们读者才跟着他自由自在地呼吸清新的空气!他的神来之笔,往往

是在那些段落里。

济慈的故居则给我完全不同的感觉。一座白色的两层楼房，房间大而明亮，家具不多，起居室有落地长窗，看得见外面的草地和鲜花，靠窗摆了一把椅子，这就是诗人常常独坐思索的地方。楼上卧室里有一张挂着帐子的单人床，床单和枕头布洁白如雪。1820年2月3日晚上，济慈从伦敦城里回来，途中受了凉，到家赶紧上床，轻轻咳了一声，就在这洁白的床单上咳出了一滴鲜血。我看了床旁的文字说明，几乎不敢逼视那床单了。多么残酷的命运！那样早就从年轻诗人的心房里逼出了血，拿它染上了他那洁白的想象世界！

我不是第一次来此。30多年前，我也是跟着一些同学来过这里。那时候，我已是济慈的诗的爱好者——哪个读英国文学的年轻人能不爱济慈呢？——但是我对他了解得很不够，注意力放在他同范尼·勃朗的爱情关系上，看过了这屋子里所陈列的她的小画像，也就像普通游客似的走开了。30年后重来，我仍然未必真正了解济慈，但是我读他的诗和日记的时候多了，我自己经历的事情也多了，这才体会到济慈的锐气和深度。一个无名的青年作家，在种种不如意的情况下，向英国诗的新天地猛进。1819年他23岁，一年之内写出了他全部最好的作品，包括那六首不朽的“颂歌”，而不以此为足，还要更拔一个高峰，写出了莎士比亚式的诗剧片断：直到肺病夺去了他的生命。他写的是当时最尖端的作品：美到了尖端，崇拜古希腊到了尖端，对人生灾难的感受也到了尖端。《夜莺颂》写得何等的美，然而诗人也在这里，写出了当时英国人民的身体和精神上的苦难：

这里众人呆坐，听彼此呻吟，
老人仅有几丝白发，瑟瑟抖动，
青年骨瘦如鬼，苍白而死；

只要想一想就充满哀伤，
更有绝望铅一般沉重；
明眸的美人难保一夜的丰姿，
到明天只等得新欢来悼亡！

这首诗就是在这所屋子外面的花园里写的，时间是1819年5月。

我同陪我来的裘克安兄在这园子边上一条长凳上坐了好久。那草地修剪得整齐，在阳光下一片碧绿，四边有几处花池，也是一片鲜艳，另外有两棵大树，给这园子带来了野趣，其中一棵桑树已有200多年的历史。这园子离开汉姆斯退特荒地很近，那是一片草木丛生的高地，济慈当年就是常到那里去听夜莺的歌声的。

我没有时间去汉姆斯退特荒地；不得已而求其次，只得尽量在伦敦西区公园里的草地上散步。从我旅馆所在的“王后门”街，几分钟就走到了堪星顿花园，那里就有大草地，与之相联的是海德公园，有更多更大的草地。英国式公园的特点就是有空旷的草地，不像法国式公园那样修饰得整整齐齐，拼成了大小若干块几何图案，而是不甚规则，大片草地往往连续几里，偶然有孤立的大树，有些地方还有圆池或长河，但没有多少人工点缀，而草地本身却十分引人，一来是草的质地高，厚而密，是多少年来培植、经营的结果；二来它不是只为观赏，而是可以在上面散步，也可以坐着躺着，甚至打滚玩耍，一概无人干涉。这些草地不仅给伦敦城带来了野趣，而且使得伦敦人有一个地方可以闻闻青草和土壤气味，回到大自然的怀抱中去。

我于是注意伦敦人的神态举止。像学生时代一样，我一到西欧名城，总是手执地图，按图寻求有名的街道、桥梁、建筑，能步行处总是步行前往。走累了我就进一家咖啡店或快餐馆临窗坐下，看过往行人。伦敦各区不同，但都有值得停留之处，虽然有了些高层建筑，但中心区大体仍是原状，只不过我感到屈拉福尔加广场等处比我记忆中的要小多了。我到的那几天，正值公共汽车和地下

铁道罢工,所以街上也有不少自行车,骑车的多半是年轻的家庭妇女,我站在街口看她们从我身边快踏而过,骑车熟练和灵活的程度不减北京的女同志们,阳光照耀在她们的脸上,脸色是愉快的。另外,我注意到街上亚洲人、西印度群岛来的人和阿拉伯人都明显增加。他们也都或庄严或活泼,在这西方大城里各操其业。

100 多年以来,伦敦就已是一个国际都市。我看到许多保养得很好的旧房子,如阿尔伯特大会堂,有名的高级百货商店哈罗兹,都有一种印度式的建筑风格,显示维多利亚女皇当年君临四海的神气。如今情况变了,伦敦城里树起了一些跨国公司的现代派高楼。在文化上,一位兼通科学与文艺的名人 C. P. 斯诺曾说:英国现在只以三种东西见长:一是自然科学研究,仍有英国科学家不断获得诺贝尔奖;二是安排大的典礼的能力,如国王加冕礼之类能组织得井井有条,而且形式美观;三是英国演剧仍然十分出色,仍然是吸引世界各处游客的大项目。

我也是关心英国戏剧的。所以当招待我的朋友们问我在伦敦特别想看什么的时候,我的回答是:看戏,附带也看新的戏院。由于我的时间很紧,结果只能安排两次这类活动。一次是去参观了新近开幕的巴比肯中心。这里不仅有戏院、电影院,还有陈列室、图书馆、会议厅,以及供来开会的人住的两座大楼,一曰克伦威尔高塔,一曰莎士比亚高塔。在城区中间一小块地皮上,要安排这么一大片的房屋,可真费了英国建筑师的心血!我和裘克安兄去时无戏可看,只在里面走了一下,看见有一个印度歌舞团就在一处过道里排练,另一处过道的墙上展出了一个摄影家的若干幅作品。我们略事浏览,就到附设的餐厅吃午饭。近年新盖的外国大戏院总有两种方便观众的设施,即一个广大的露天咖啡座,和一个很像样但又价目公道的饭馆,而且两者都有很长的营业时间,没有服务员盯着让你吃完快走。

另一次是去国家剧院。7月8日下午六点,我刚从剑桥坐长途公共汽车回到伦敦旅馆,就接到英国文化委员会接待我的 W 女

士的电话,说是晚上请我去国家剧院看戏,于是匆忙洗澡换了衣服就往外走。我从未去过 70 年代才建立的国家剧院,时间又紧迫,好容易在泰晤士河南岸找到了,又是一大片现代建筑,其中有大小剧场三个,还有书店、饭馆等附属设施。走了很久,好像一直在沿螺旋形的过道上升,最后才到达了那个中等大小(890 个座位)的利特尔顿剧场。W 女士在门口拿着票等我,两人赶紧入座,总算没有迟到,不一会就开幕了。

演的是一个喜剧,原名《姿意行乐》,作者是 19 世纪奥国演员兼剧作家约翰·耐斯特洛,现在经过英国剧作家汤姆·斯托柏特改编,剧名也变成《大玩一气》(*Tom Stoppard: On the Razzle*)。斯托柏特是当代英国著名剧作家,在改编过程中对原剧作了很大变动,加重了性爱成分,对话中关于性的暗示和双关语大量出现。这种做法是目前西方常见的。就连莎士比亚的剧本也常有如此改编的。我看过邦特改编的《李尔王》,他把一个本来已经有不少残酷场面的剧本渲染得更是血淋淋的,另外就是突出性的勾引。同这类根本性的改编相比,斯托柏特的变动还是属于技术性的,还没有改掉原剧的 19 世纪维也纳情调,人们看到的仍是一位店老板当了市长之后向一位有钱寡妇求婚的中心情节,而其中最活跃的角色仍是一个叫做克里斯多弗的小学徒,并且按照传统他仍是由一位主要女演员穿了男装来演的。

舞台上的布景仍是现实主义的,服装也有当年中欧色彩,演技也符合英国传统,适度而不过火。剧的灵魂则在对话,改编者之功在此,演员之长也在此,真是爽脆灵活,速度极快,但仍字字清楚,说者似不费力,听者也不紧张。话剧毕竟主要是说话的艺术,喜剧更要求充分发挥口语的机智、活泼,这一点,那晚的演出是做到了。

看完戏,W 陪我慢慢走下那盘旋的过道,一边说着话,不知不觉就到了华特卢桥头。此处泰晤士河面特宽。桥上灯火辉煌,而对岸的许多大建筑都有泛光灯照明,一大排白色屋子临河而立,连倒景也壮观。我好像从未看到过这样一幅伦敦夜景,不禁想起华

兹华斯的一首十四行：

华特卢桥上口占

1802年9月3日

大地拿不出比这更美的风景，
谁能看到这一动人的奇观
而不停留，谁的灵魂就已迟钝。……

当然，他写的是晨光中的伦敦，而我看到的是夜伦敦，时间不一样；但是立在同一座华特卢桥上，我感到我似乎对他当时的心情多了一分了解。

在伦敦的最后一天又是忙忙碌碌，但我总算挤出时间到国家美术馆走了一趟，这也是旧游之地，我首先看了近年来新购的名画，其中有一幅画面很大的莫内的《睡莲》。莫内画了好多幅《睡莲》，但据说现在伦敦所藏的是其中分外出色的一幅。它陈列在一间地位显著的房里，占了整整一面墙，果然是色彩淡雅，光影交错，写实而含象征意义，水乡宛似仙境。我也借此机会重看了过去喜爱的一些画家，如梵高、马奈、塞尚、戈雅，都有佳作，都仍然叫我停留好久。当然，这里陈列的英国画派的作品更丰富，从荷加斯的《卖虾女》、盖因斯波罗的肖像画一直到透纳的海洋景气。但我特别欣赏的是康斯退勃尔的《干草车》。这幅画画出了英国的乡村景色，一辆运干草的马车正过一条溪流，两个乡下人坐在车上，一个扬鞭赶马，一个注视着轮子在水中的走向，岸上近旁是大树、杂草，过去是草地，接着是树丛，后面则闪耀着一片金黄色的田野。它的复制品是美术书里常见的，但是今天看了原作，我才体会到它的画面之大，透视之深，给了我一种宽阔感。康斯退勃尔喜爱农村生活

里的普通事物,曾说:

从磨房水坝流下来的水声,快坍的旧河岸,发亮的木柱,砖房——这些景象使我成了一个画家——我是感激的。

他的传记作者莱斯利也说:

我曾看他注视着一株好树,欣赏到了出神的程度,就同他看见一个可爱的孩子要一下抱在手里一样。

仅仅说他喜欢大自然是不够的,而且对于他,大自然不是人迹罕见的高山大谷之类,而是乡村常见的景象:两个人赶车过河,一群孩子在水边钓鱼,长堤上一行杨柳,天空中几堆彩云……所以才画得这样真实,纯朴,又这样长远地吸住我们的灵魂。

这一天最后一个约会是去拜访我的老师威廉·燕卜苏教授。我已在几星期前在都柏林见到了他和他的夫人海塔,抵英后又收到了他们约我在7月9日去吃晚饭的信。他们住在伦敦西北区离汉姆斯退特荒地不远的地方。我从地铁车站出来,走向他们住宅时正在下雨,问了几次才找到了。一座两层楼的红砖房子,有一个相当大的花园。雨一停,他们就请我坐在花园草地上,喝起酒来,那时湿淋淋的树叶还在滴水,阳光把一切照得闪亮,空气新鲜极了。那几天伦敦相当热,雨一下也就凉爽了。

我进门之后,先把从北京带来的几样小礼物送给老师夫妇:两幅荣宝斋复制的吴昌硕的水墨画以及我在不久前重返昆明时在石林买的白族的方巾和挂包。后者是给海塔夫人的,她对那些棉织品上的白族图案十分喜欢。她本人是一个雕塑家,吃饭之前还邀我参观了她的工作室,就在楼上,我看到了一些成品和半成品。燕卜苏先生本人对于吴昌硕不甚了解。一听说是比齐白石略早而且

为齐所佩服的人,他就问:为什么那个时期中国出现了这样几个大画家,属于老传统而又各有创新?我说这问题我答不上来,只能提供一个情况,即两人都是又精篆刻与书法。

在座还有一对客人,即瑞典汉学家马悦然夫妇。马先生的汉语说得很好,他夫人则是原在成都生长的中国人。有两事凑巧:一是这对夫妇将与我乘同一班中国民航的飞机去北京,二是马先生说他曾译过我在昆明时代写的两首诗,收入他所编的瑞典文的《中国诗选》。

燕卜苏一家同中国的因缘是深长的。他本人 1937 年就来到正处于抗日战火中的中国。这时期他 30 多岁,教书极认真,自己用打字机打教材(而且由于师生在流亡途中,图书奇缺,大部分材料,包括莎士比亚《奥赛罗》整个剧本,都是他凭惊人的记忆力从脑子里拿出来的!),同时他实行了导师制,同我们每个人当面讨论作文。他单身一人来到万里外的异国,生活条件艰苦而不以为意,还在南岳山里写出了关心中日战局的诗。1946 年秋天他带了妻子和两个两岁的孩子重来北平,我刚从昆明复员到了清华园,也带了妻子去看他们。记得有一次他同我坐在景山顶上,看着满城的秋色喝茶闲谈,他的两个孩子就在我们身边的山坡上爬着玩。

现在这两个孩子中的一个已经成了汉语专家,中文名燕谋各,正陪着我们吃饭——不仅他本人,还有他的夫人和一个十七八岁的男孩子。原来我的老师的屋顶下,也是三代同堂了。

使人欣慰的是老先生研究的劲头还不小。他出自学院派,然而又能突破学院派的局限,因此他写的书总带开创性:青年成名之作《七类晦涩》开辟了诗义分析的新领域,50 年代的《复杂字的结构》是后来西欧“阐释派”文论家引为先驱的大书,60 年代的《弥尔顿的上帝》又破传统旧说并进而对教会一击,一直到几星期前他在都柏林纪念乔伊斯诞生百年的讨论会上驳斥美国教授和爱尔兰教士,他的建树又何止仅仅在“‘词的诗学’的演化”(乔治·斯泰纳语)一点上!他也是有名诗人,作品少而精,有人说是写得太智理化

了,谁想到在 50 年代又成了英国一群年轻诗人——即所谓“运动”派——竞相仿效的范本。他认为象征式的诗虽好,但已流行过久,所以主张要有一种“辩论式”的诗。他自己写的就是“辩论式”的诗。我想写诗的亲身经验对一个文学理论家是有好处的,而英国文学的长处之一正是由于有一连串的作家兼文论家,从 17 世纪的琼森、特莱顿,经过 18 世纪的蒲柏、约翰荪和 19 世纪的华兹华斯、柯律立治、雪莱、济慈、安诺德,直到 20 世纪的艾略特,构成一个独特的传统。这些人知道创作的甘苦,所以谈起理论来也有血有肉,见解精辟。

燕卜荪的可亲处还在于他毫无架子。他历来就平易近人,他在蒙自、昆明的宿舍和他后来在北京沙滩附近的家成了我们这些学生常去的地方。最近几年内,他得了一连串的荣誉:爵士封号,剑桥大学的文学博士学位,英国学士院院士身分(F.B.A.)。这后者在英国公认为一位文科学者能得到的最高荣誉,要经过全体院士选举才给。那晚喝酒时,我笑着问他:“当了院士什么滋味?”他说:“没有什么意思。英国学士院搞关门主义。我写信给院长艾撒亚·柏林谈这问题,他回信说确有关门主义。他们宁可拿钱去资助考古发掘之类的事,而不肯去帮助有才华的年轻人。”他自己则与此相反,总是尽力帮助年轻学者。我知道最近他还帮助一位中年中国学者取得了去牛津一个学院进修的机会。

他对于他教过的多少届中国学生是关心的。当我拿出一本北京出版的《外国文学》杂志的《莎士比亚专号》,告诉他哪几篇文章是他的老学生听写,而且这些人至今还在大学里教英语和英国文学,他那平素不露感情的脸上露出了笑容,并且对在座的客人说:“这些人都是我去中国第一年教的学生。”

然而等我问他是否还想再去中国的时候,他却说:“恐怕不容易了。年纪太大了。我愿意把剩下的时间用来赶紧写书,还有几本书是我想写的。”

吃完饭一直谈到快一点,我终于起身告辞了。他握住我的手

说：“几时再见难说了。保重！”

燕谋各先生驾车送我回旅馆，在路上他表示感谢我这次去访他家。“今晚威廉的情绪多好，他多么高兴看见你们这些老学生！”

我说：“我们也高兴见他。他是我们尊重的老师，他也是我们青春岁月的一部分。”

1982 年

浙江的感兴

我很想追怀自己在浙江的童年,却只记起了一些片断:随着母亲去一个庙里看初期的电影,去曹娥江头看潮水,随着小舅舅到河埠头石桥边的馆子里吃馄饨,那样好吃的馄饨,后来似乎再也没有吃到过。如此等等,联不起来,而且越来越模糊了。

于是我怀疑自己是否配称浙江人。

这一次到杭州,住在西湖旁边,又有幸去了绍兴,看到鲁迅故居,还在咸亨酒店里喝了加饭酒,并且站在店门外吃了一串油豆腐,上面涂了厚厚的一层辣酱,吃着吃着,心里感到不管配不配,我是喜欢这乡土的。

这里主要的色泽是黑和白;黑的瓦顶,白的粉墙,冲洗得发白的石板路,连木柱子也是黑的,谨严、素净,然而空间是庞大的,人有足够的地方可以移动,物件也是厚实可靠的,像那间大大的厨房里的那口大大的腌菜缸,在朴质的生活里有温厚的人情,正如那三味书屋里,既有严厉老师的戒方,又有那顽皮学童的小小乐园,而门前的石板路下则是潺潺的流水。

水是浙江的灵秀所在,是音乐,是想象力。

在鲁迅的艺术素描里不是也有这样的黑泥、白石和绿水的配合么?多么朴质,又弥漫着多大的温情!你看他用笔何等经济,总是短短几句话就勾画出一个实实在在的人生处境,而同时他又总把这处境放在一片抒情的气氛之内。他是最严格的,又是最温情的。这就使得他最平常的叙述也带有余音,富于感染力——他的闰土成为我们一切人记忆中的童年好友,他的乌篷船成为我们每个人梦里的航船,他的忧郁、愤怒和向往也成为几代读者难以排遣

的感情。

看着绍兴的街道、店铺和水乡景色,我以为我对这位大作家多一点了解了。

回到杭州,又是另一番景色。1981年我第一次来,忙于游览名胜,但也抽时间陪一位老友去追寻他少年时代的踪迹,走到了一个旧的市区。像是有一家过去很有名的布鞋店,那里依然卖着素净而又雅致的黑面白底的舒服鞋。接着进入一家咸肉店。面前是一条长长的洗得白白的木柜台,上面摆着十几块干干净净的咸肉,随你挑选。这铺子的旧式建筑有高高的屋项,店堂里空空荡荡的,没有现代肉店那种血淋淋的屠场味道,人们从容选肉,大刀切下去,一股醇厚的咸肉香随之而起。

这次重来,我很想再出去看着那些犹有南宋遗风的街道和店铺,却始终不得空,只在汽车里匆匆看了一下中心区的主要街道。在我游历过的城市里,我总觉得杭州是最富于中国人情味的,即使车站旁边的闹市也闹而不乱,人行道上人来人往却不拥挤,同时有一些老铺子老字号还以传统的礼貌待客。

杭州还有一个特点,即难分市区与郊外。环湖的大道既是闹市,又因西湖在旁而似乎把红尘洗涤了。任何风尘仆仆的远来人也是一见湖光山色而顿时感到清爽。

在阳光下,西湖是明媚的,但更多的时候显得清幽。这次因为就住在湖岸上,朝朝夕夕散步湖畔,总算把湖的各种面容看了一个真切。清晨薄雾下,黄昏夕照里,湖的表情是不同的,沉沉夜色下则只见远岸的灯火荡漾在黑黑的湖水里。千变万化,没有太浓太艳的时候,而是素抹淡妆,以天然而不是人工胜。

在湖岸散步的时候,抬起头来,看到了环湖的群山在天边耸起,也是淡淡的几抹青色。然而它们都引人遐想,给了西湖以厚度和重量。没有人能把西湖看得轻飘飘的。它是有性格的。从而我也看到了浙江的另一面:水固然使它灵秀,山却给予它骨气。

学府、园林与社会之间

——英法两月见闻

不久前去英法两国作了一次访问,接触到一些学术实况,特别是巴黎一月,印象深刻,自己也有一些感想,回来后趁尚未全忘,扼要写下。

莎学近况

出行的目的之一是去出席第23届国际莎士比亚讨论会。开会地点是爱望河上的斯屈拉福德,即莎士比亚故乡。这是一个安静的小城,只二三条大街,重要地点都步行可达,非常方便。爱望河流急而清可见底,河边树木清幽,三座戏院就在那里。

我是带着问题去的,有的找到了答案,有的至今不明究竟。

问题之一是:这几年西方流行的文学新理论,对莎学产生了什么影响?

初看之下,似乎新理论之风在会上吹得并不强劲。全体会上读的论文好像都是传统学院派研究:莎士比亚与利里的比较,与格林的比较,伊丽莎白朝的政治与良心,16、17世纪演员背诵台词的内情,莎剧中的神话与魔法,历史剧中真实与艺术的矛盾,等等。

但是在小组讨论的安排上,却专门设立了一个“意识形态组”。这个组在特伦斯·霍克斯(他是英国研究语言文学新理论的少数学者之一)主持下,开了一下午的会。几个主要发言人中,一位美国中年女士提出了女权主义的观点,认为莎剧中女扮男装有重大社

会意义,表明男女两性在不断斗争,永不停息。

这“不断斗争论”引起了非议。我也发表了一点意见,大意是:中国戏剧舞台上既有女扮男装,又有男演女角,社会原因是有的,但未必能归纳到男女不断斗争之列。

第二位发言人——来自加拿大的中年学者——说了一番有关理论本身的话。他认为理论有两种,一种针对具体问题,属于低级;另一种则能联贯一切,且能衍生不息,属于高级,可以到处应用,不因你某地某时如何特殊而失效。

他所谓“衍生不息”大概就是我们过去常说的“不断发展”吧?而最后一点显然是指我们这些对第一位发言者提问题的人说的,但却引起了更多的议论。有人指出问题不在理论高低,首先要看是什么理论——是经过研究、思考、有大量事实(而不是少数孤例)作根据,经得起辩驳问难的名符其实的理论呢,还是仅仅一种意见、看法、议论?

第三个重点发言倒是真有事实根据的。发言者是剑桥大学青年学者江纳善·培特,讲的是文学批评史上一次意识形态之争。他指的是英国 19 世纪两位大批评家——即柯尔律治与海什力特——对于莎士比亚的“争夺”。柯尔律治从他的想像力理论作发,着重莎士比亚的天才,例如认为《暴风雨》一剧是“纯粹的浪漫剧”,是“想像力的一个产物”。而海什力特则认为此剧既是想像的,又是真实的,表现出莎士比亚天才的多面性,剧中被一般人认为是野蛮人的凯列班一角“虽粗而不俗,因为他的性格来自土壤,生根于土壤,未被卑琐的习俗扭曲”。培特认为,这两种见解的不同是意识形态的不同,海什力特更接近莎士比亚的思想实质。

培特此说是否能够成立,恐怕要等以后看到他的书面文本才能判断了。然而把两位批评家的不同见解提到意识形态的高度,无论如何是反映了这些年来新理论的影响。

其实回头一看,就连大会上宣读的传统学院派论文也多少受到了影响。那篇论演员记忆力为莎剧版本中一个因素的文章就不

仅是学院式考据报告,而是从演员的记忆力谈到了剧作家的修辞术,又从修辞术谈到了 16、17 世纪英国社会各阶层人士说话的特点,例如贵族喜欢故意吞吞吐吐,甚至运用“沉默术”,表示有身份的人的稳重,而实际演出时演员却不能总是这样说话,不仅由于他们出身不同,有不同的说话习惯,还因为演出自有节奏,不容过多的沉吟,更不必说长时间的哑场了。这样一来,就把版本学同社会史结合起来了,同样有意识形态的因素。这论文的作者是一位美国青年女学者,名叫罗伊·包特,现在英国莱斯特大学任教。几位大会演讲人之中,她得到听众的掌声最热烈。

以上说的,只是会上所听。如果脱离会场,纵观西方莎学全局,就会发现更多的新动向,涉及女权主义、结构主义、后结构主义、接受美学、符号学、新历史主义、西方马克思主义等各个方面,只是大的成果似乎还不多罢了。

如果我们更加扩大视野,还会发现民主德国的莎学者罗伯特·魏曼教授的重要著作《莎士比亚与剧院中的民间传统》(1967;英译本 1978)和《莎士比亚与模仿的力量》(1988)。后者刚出,评者尚不多,但初步一读,就可看出这是一部涉及几种新理论的深刻论著。至于前者,虽说有的英国学者认为魏曼在材料的选择上还有不够精确之处——例如把 19 世纪后半期改编的民间剧本当作了 16、17 世纪的真本——但是大多数西方莎学者是折服的,《新剑桥莎学之友》(1986)就评它为“博学而大有新意之作”。

所谓新动向大致如此。那么,传统莎学本身又如何?

简单的回答是:仍然在进行,成果不少,但也在变化。

以版本学而论,不仅仍在进行,而且很是兴旺。莎剧新版的不断出现便是明证。远者不论,单从 50 年代以来,就有成系列的莎剧新版如新阿登(1951—),塘鹅(1956—1967),图章(1963—1970),新企鹅(1967—),以至最近的新牛津(1982—)和新剑桥(1984—);单卷本全集则有英国的都铎版(彼得·亚历山大编,1951),美国的河边版(1974),以至最新的牛津版(1986)。以上所

列是学者们公认较好的,次要的新版还未包括在内。

自然,这些所谓“较好”版本也是各有短长,同一系列之内也是剧各不同。但是总起来看,它们确是越编越精,吸收了本世纪初的“新目录学”的成果,但又突破了它,不再死守“首要版本说”(即认为每剧有一个最接近莎翁原稿的版本),而是更加重视实际演出时所用的本子及其在演出过程中的增删修改,从而发展到“几版并重说”,例如最新的牛津版全集中,《李尔王》一剧就是两种本子并列的:一种是第一稿,另一种是经过演出的考验而作了修改的第二稿,而编者们认为有证据说明修改者就是莎士比亚本人。

朗诵和演出

既然版本学者也着重演出情况,那么演出又呈现什么新气象?

这次会上安排了六个剧本演出,其中四个是莎剧,即《约翰王》、《无事生非》、《麦克白斯》、《暴风雨》;两个是“复辟时期喜剧”,即维秋里的《直率人》和法卡的《坚贞的一对》。

另外有一次朗诵会,由几位演员朗诵莎士比亚的《维纳斯与阿堂尼斯》和马洛的《希洛与里安德》。两首都是叙事长诗,内容都是爱情故事。英国演员向来善于朗诵,过去有吉尔格德的流利优雅,又有奥利维埃的故作突兀,这两大传统在这次朗诵会上都有表现,而最好的朗诵者又总是两者并用的。就诗论诗,听起来《希洛与里安德》更受用。马洛有一种艳丽与奔放的奇异结合,想像力炽热腾跃,情景分外动人——一个美少年深夜游过海峡去会一个千娇百媚的姑娘,在茫茫大海里奋泳,只有对岸崖上一盏孤灯在给他希望和安慰——像是比阿堂尼斯被野猪刺死的故事更具悲剧感。两者在一起朗诵,更使人感到16世纪英国文艺复兴时期诗歌真是繁花似锦,却又朝露一般新鲜。

朗诵会是在“天鹅戏院”举行的。斯屈拉福德有三座戏院,都在爱望河边,而且紧靠在一起。第一座是大型的“皇家莎士比亚戏

院”，30年代盖的，已显陈旧；第二座是中型的“天鹅戏院”，内部是木构建筑，可容四五百观众；第三座叫“另一处”，比“天鹅”更小，只有一二百座位，主要演当代新潮戏。

我喜欢的是“天鹅”。“皇家莎士比亚”我在40年前来过，那时候我们这些一知半解而又喜欢议论的文学研究生就已说它“传统式样，毫无新意”了。但是我没见过“天鹅”。这次一脚踏进，看见楼上楼下都是木栏长凳，上等木料露出浅雅的本色，既实用，又别致。方形舞台伸进戏院中间，三面都有观众的座位，坐在左右两边前排的人似乎可以把腿搁在舞台边沿。气氛是亲切、安闲的，观众缓缓进来，从容就座，不像在北京看戏总感到拥挤紧张，只听一片翻动座椅的声音。

斯屈拉福德的演出颇有当今时代色彩。《麦克白斯》强调了凶杀和暴力，劲头大，火爆，演员提高了嗓子在叫喊，最后则舞台中间猛然裂开，伸出了许多刀枪和军旗，把麦克白斯紧紧围住。同时，还有女性的诱惑力：麦克白斯夫人是由一位才25岁的女演员演的，丰腴，美丽，一点也不像搞阴谋的中年妇女样子。这显然是导演者创新的一着，也自有可喜之处——然而当她大喊“改变我的性别吧……连吃奶孩子我也会从奶头摘下，摔他一个脑浆开花！”的时候，她是没有什么“可信性”的，整剧也是没有什么悲剧性的。

因此反而让复辟时期风尚喜剧占了上风。这类剧名气不及16、17世纪诗剧，其实大有看头，它们也是一个特殊时期的产物：一场革命过去了，人们厌乱思治，不惜迎回国王，但又用议会控制住他；社会上风气浮华，贵族们竟以偷情为乐，于是舞台上也出现了表现这类风尚的喜剧，在技巧上学法国，但骨子里仍有英国精神。

我在“天鹅”戏院看的《直率人》一剧就是这样。它是学法国喜剧大家莫里哀的名作《厌世者》的，有类似的主要情节；然而又有很大不同：主人公是一个在外国打过仗的船长，其直率是有海盐味道的，露出了岛国本色；暗中爱着他的那位姑娘一直女扮男装，以仆

人身份服侍他,后来还替他去向他所钟情的另一女人求爱,又使人想起莎士比亚的《第十二夜》;而剧中关于喜打官司的寡妇的次要情节则显现了班·琼生的影响,全剧本身则影响了后来哥尔斯密斯写的《委屈求全》,仍然是继承和发展了英国戏剧传统。

而无论是莎剧或风尚喜剧的演出,又都表现出另一个当代趋势:导演的权威。过去很长一个时期,在英国演出戏剧,连导演是谁都是不说明的。但是从19世纪末叶起,导演开始露面,先是由主要演员兼导演,别人得听他的;后是出现了几个能人专任导演,他们不仅对剧本作自己的阐释,而且还有一套戏剧理论。到了今天,则虽以莎士比亚之伟大,也不得不听任彼得·勃鲁克、彼德·霍尔、约翰·巴登等大导演的摆布了。我在另文里说过:“阐释的自由代替了对莎翁原意的追索。”^①其实原意固然难追,阐释又何尝自由?导演们,甚至天才的导演们,也仍然受着时代思潮和社会风尚的无微不至的影响。斯屈拉福德莎剧演出中的创新和怪诞,仍然是我们这个飞速变化而又焦躁不安的时代的产物。

在剑桥拜访李约瑟先生

斯屈拉福德会后,我先去了剑桥。

在剑桥,除了去看几个老朋友,我做了两件事:一是在大学图书馆查书,二是去拜望李约瑟先生。

30年代末,我在昆明西南联大做学生时,听过李约瑟先生的一次演讲。西南联大没有像样的建筑,更不必说大礼堂了,那次演讲是在一块空地上举行,听的人站着听,李约瑟先生也是站在一个方凳上讲。讲什么,我已忘了,但当时就知道他是剑桥大学出身的生物化学专家,在中国抗战时期则是在为英中科学、文化交流而奔走。

^① 《莎士比亚与两种气氛》(《人民日报·大地副刊》1988年3月16日)。

后来,他的巨著《中国的科学与文化》开始出版。我陆续看了一些部分。如果说,世上有什么著作让人从心底最深处佩服的话,这便是一部。而且我想:为什么在这有关中国的题目上,中国人就没有写出同样的书?

这次既有机会去到剑桥,我就对自己说:无论如何也得去拜望李约瑟先生,否则是枉来了!

一个下雨天,出租汽车转了半天,才找到“李约瑟研究所”——这是剑桥大学特为这位大师设立的研究机构。房子是由各方(包括我国政府)捐款盖的,落成还只一二年。等我走了进去,才发现屋子内部全部木结构,木料不上漆,只露本色,自有一种文雅的光泽,叫人神往。外面的庭园也有嘉木、好花、小亭、淙淙的流水,在剑桥欧洲中世纪建筑群里突出了大师所喜欢的东方情调。

李约瑟先生现在已经 89 岁(等此文发表该是庆祝他 90 大寿的时候了),受着风湿性关节炎的折磨,行动不便了,但是仍然坚持工作,还常常亲自打字。我看他神清气朗,镜片后面的眼睛明亮有神,直率地、专注地看着来访者。同时又非常客气,一定要站起来握手。

我们轻声说着话。我不免仍有问题想问,也就简单提了一下。

一个问题是:他的巨著的主旨是以一个当代西方科学家所检验过的无数事实说明中国科技在古代的辉煌成就,然而当西方在文艺复兴以后科技飞跃发展的时候,中国却落后了。这个变化,原因何在?对此,他曾有过初步的答案。我问他:他仍然是这个看法么?

他说:是的。原因仍然是中国长期的封建主义和中央集权的政治制度,而西方则有资本主义。虽然他注意过各方的意见,但是至今没有新的发现或论证足以使他改变这个看法。

我又问:在最近出版的几卷中,他自己最喜欢哪一卷?

他说:第五卷第七分册,是关于军事的。

我还没有见过这一分册,听他这样一说,就觉得回国后要做的

事情之一,就是找到这个分册来读了。

从天文和数理化到土木工程和建筑,从道教、炼金术、音乐到军事,又从这些到中国哲学和科学思想史,这部巨著包括了中国文化的各个方面。仅仅翻阅一下每卷前面的有关学科的研究综述和后面的中、日、英、法、德、俄、拉丁等等文字的参考书目就足以使每个做学问的人折服了,何况每卷的内容都是那样的实实在在,并且总有或大或小的新发现!

那么,巨著的最后一卷又将是什么?他的助手——一位美国学者——告诉了我:其中将有一个分册是论述西方人对于中国文化的看法,上起马可波罗,中经马克思,下达第二次世界大战。

无独有偶:后来我在巴黎发现,一位法国老学者也在写同样题目的书,第一卷已经出版了。

牛津风波

这是我第二次回到牛津。牛津是回忆,也是梦。

现实并未使我失望。每个我所熟悉的地方我都再去品尝一下:在茂登学院的庭院里徘徊;在包德林图书馆的楼上阅览室看书;在莫德林学院里追寻爱迪生的足迹,从而又看到了鹿苑;在基勃尔学院里问路,为了想看威廉·莫里斯和其它先拉斐尔德派的艺术品;在基督教会学院的大草地里徜徉,终于又看到了恰威尔河和河上的小船,差只差自己已无撑船的本领……

现实也有了新事物:勃腊克威尔书店添了一个平装本部,设在宽街老店的对面,而在老店旁边有一家“白马酒店”,大学师生在那里或立在柜台旁或坐在硬凳上吃最便宜但又决不是美国快餐式的午饭:浓汤或冰啤酒,炸鱼,内塞一块黄油的法国式长面包,总共只付两镑……

然而现实也使我惆怅。我的老师、同学、朋友没有一个还在这里……

同时,我又好奇,想看看当今的牛津人物。

在“新学院”的餐席上,我的主人是一位教授(“鬼怪般聪明”,我在剑桥的老朋友这样形容他),他的也教英国文学的夫人(“女教师中的杰出人物”),和一位不久前出版了《新模仿论》的院士,全在中年。最后一位我已在斯屈拉福德会上认识,他的能言善辩使我想起当年的C·S·刘易斯。这是一种牛津典型。不论什么新潮理论,他们都能抓住它的要害,进行辩驳。40年代后期,刘易斯就在我们学生组织的“苏格拉底学会”会上,周复一周地批判萨特的存在主义。刘易斯到底没能驳倒萨特,他虽名扬英美学术界,在世界文坛上则决无萨特的地位和影响。但是这类牛津人似乎并不在乎是否真能驳倒别人,要紧的是驳本身,驳表明他们在思想文化领域内将任何人看成是平等的同行、对话者,并不因为对方是著作等身的大名人就有任何畏缩;也表明他们认为学问之事,无须故弄玄虚,任何高深理论都是可理解也可辩论的。这是一种牛津精神。

那对教授夫妇则代表了另一种牛津典型。他们含而不露,羞在人前逞雄辩,答问用闲谈方式,说的也实实在在。谈到英国文学史,他们都说几十年前法国学者勒古易和加撒米安所著仍是好的,而对于最近所出的三本——人人本(1985)、牛津插图本(1987)、勃腊克威尔本(1987)——他们以为“人人本”(作者为牛津青年学者彼得·康拉德)比较好些,因为有点新意。我后来看到此书,发现作者的文学史观是古今并存于现时;认为青春与新鲜是最老的传统,每一代人自以为是在摒弃过去,实则不过用不同方式继续了它。这一史观也许不是无懈可击,但由于作者把乔埃斯看作是乔叟在现代主义中的再现,他不仅重申了传统的连续性,而且把古人写得活,又把今人写得深了。这就使这本文学史除了有点新意之外,还有令人喜爱的文笔。

文笔是牛津的人文学者所重视的,然而这不是通常意义的文笔,而是文笔之后有新鲜思想和活跃想象力。牛津也有人写得油腔滑调,故弄风姿,但纯正的牛津学者则耻与为伍,而力求所

作言之有物,有新意,有透明的理智、比例感和对读者的尊重和礼貌。这最后一点是指不把读者看成是蠢物,凡事从头说起,罗罗嗦嗦,也不对他发号施令,而把他看成知己,同他进行心智上的对话。

写文如此,餐桌上的谈话也如此。牛津各学院的院士们早非中古的苦行僧,对于吃喝是讲究的。我们这顿“高桌”晚餐有三道菜,冷的鳟鱼和热腾腾的威灵吞式牛肉,还有红白两种酒,只有最后那道热煮香蕉使我纳闷。但是比吃更有趣的是席上的谈话,特别是换上咖啡之后,大家谈得更随便了——但不是老谈书本或学问,而是谈人生,谈时事,谈世态,谈自己的真情实感,尽量不使人厌烦,却又不怕做真正的俗人。

巴黎:喜再相逢

英国的人文学问有点像英国的园林:大片草地,几棵孤树,向前走则听见淙淙流水,有许多幽深的角落,清晨的雾弥漫了一切,人们漫步着,徘徊着,有点忧郁,堕入沉思之中……

法国的园林不是这样。整齐、匀称一如几何图形,色彩有配合,有对照,一切是明朗的,处处看见古典的雕像、喷泉,美得成章法,而贯穿章法的则是透澈的智慧。人的心智散发出一种光辉,像晴朗的巴黎天空。

然而巴黎还有码头边的哀愁和穷巷的痛苦——波特莱尔的巴黎,“恶之花”的巴黎。这后者也是我追寻的——难道说它已经全然消失了么?

40年前,我曾来过巴黎。一个学生是有一双自由的脚的,当时,我曾凭着双脚和地图,走过塞纳河上的一座又一座桥梁。如今,寒霜早已爬上我的发鬓,我的腿也早已沉重了,但我还是到处步行,要想追寻40年前自己的足迹,却发现一个远比我记得的更恢宏又更复杂的城市。

但我的接触又何其有限!短短一个月的停留,连拉丁区的小

巷名称还不清楚,又怎能侈谈对法国和法国文化的了解?

依然是片面的观察,零碎的印象……

人文科学院的新风

在英国,我是英国文化委员会的客人,在法国,人文科学院是我的主人。

这“人文科学院”如照它的法文原名直译,应是“与人有关的各种科学之家”。它在巴黎塞纳河左岸第六区拉斯巴叶尔大街上有一幢 14 层的现代化大厦,与“社会科学高等研究院”(EHESS)共居。

我至今不知它有多少部门,各干什么。同我有来往的一是它的办公室,二是它的图书馆。图书馆就在二楼,不大,然而各种参考资料和工具书齐全,靠街窗下是十几排杂志架,上有西欧和美国的各类杂志,而且不限于社科各门,还包括《自然》、《新科学家》、《科学的美国人》等自然科学杂志以及英国《新政治家》、法国《文学》、美国《党派评论》这类时事性、文学性的刊物。

我在这里重见了一些过去熟悉而近来少看的杂志,像是回到了 40 年前清华图书馆的西文期刊阅览室;但更多的是我从未见过面的新杂志,例如《口头文学笔记》、《终极目标》、《论战》、《欧洲思想史》、《语言社会学国际学报》、《美国研究学报》(英国美国研究学会刊物,剑桥大学出版社发行)、《社会学欧洲学报》、《社会问题学报》,等等。

特别是见到了《年鉴》杂志(*Annales*)令我高兴。法国年鉴学派我是听说过的,但以为年鉴杂志早已不出,不想它还在活跃。我看到的是“第 43 年第四期·1988 年七八月号”,刊名之下有三字副题:“经济、社会、文化”,而且每字都用复数形式,表示是各类经济、各类社会、各类文化,这些全在研究之列。而这期的内容果然也证实这一点。它包括了这样一些栏目:“口语与书面体”,“文化史”,

“钱与权”，“城市及其落后地区”，“各文英文提要”，“本刊选书”（书评），“收到书目”；各栏文章有的是论文，有的则是笔记，前者如《意大利文艺复兴时期书面文体所具有和所承受的权力》，后者如《历史与文学史：作家的产生》。

《年鉴》并非人文科学院编辑或出版的，但又同它有联系。首先，《年鉴》的创办人是史学家马克·勃洛克和吕西安·费勃浮，继他们之后主其事的是费尔南·勃劳台尔（Fernand Braudel, 1902—1985）也是历史家，从成名作《菲力浦二世时期的地中海与地中海世界》（1949）到晚年的《物质文明、经济和资本主义》（1980）和最后的大部头著作《法兰西的个性：空间与历史》（1986），在40年时间里成就辉煌，用这些多卷本重要著作作为示范，确立了年鉴派所提倡的新角度、多层次的“全面历史”新史学，文笔也雄迈多采，为密歇莱之后另一大家。他在学术活动中一贯致力于打破专科之间的界限，使之互相丰富、调剂，取得更高的综合，而人文科学院的创办也正是为了推进各门与人有关的学问之间的合作和各国文化之间的交流。

我踏进人文科学院的时候，这位大历史家已经逝世快三年了。但是他的办公室还在，资料柜也在，而他的领导工作也由他的老帮手、老朋友克莱孟斯·埃勒担当了起来。

埃勒本人反映了人文科学院的国际化。他出生奥地利，为避纳粹的迫害而随家去了美国，哈佛大学毕业后回到奥地利，与同是哈佛出身的美国文学史家 F. O. 麦息生等人办起了一个萨尔斯堡讲习班，目的在于沟通美国与欧洲的文化艺术界，后来由于被人诬告，离奥去法，结识了勃劳台尔，1962 年帮他办起了人文科学院，从此在那里工作。近年来在他的管理之下，人文科学院致力于进一步国际化，加强了同苏联、东欧、中国、印度等处的交流。

在人文科学院的大楼里，看得见过往的各国学者，也有一些演讲会、讨论会在进行。当我第一次同埃勒见面时，他召集了图书馆长和其他助手，根据我提出的研究题目，问我想去哪里找资料，同

哪几位法国学者见面,以便由人文科学院进行具体安排。同时他给了我一间办公室,一架打字机,一封写给巴黎各大图书馆的介绍信,而等我问人文科学院要我做些什么时,他的回答却是:没有任何要求,一切随我自己。

我对此感到惊讶。前几年被邀到几个别的国家,除了纯粹的参观之外,总是要做点什么的,不是讲课,就是宣读论文,至少是出席座谈。如今可以没有任何心理上的负担,完全由我自己支配时间,当然是正中下怀。

艾田蒲

我拿时间来跑书店,进图书馆,看展览,也用来看看老朋友,结识作家、学者。

结识的学者之一是艾田蒲(Etiemble)。在此之前,我们已经互赠过书,也经过共同的朋友互致过问候。这一次,他知道我来了,就趁他要来电台讲话之便,从他所住的维弩叶城来到巴黎,约我在一天吃午饭。

我由沈大力同志陪着去到巴黎大学附近的奥迪翁旅馆,艾田蒲就在旅馆的客厅里等着我们。他是一位老人,脸容清癯,穿着夹大衣,支着手杖走路,但是宽边大呢帽下双目炯炯,眉宇间自有一种英武之气。这倒是符合他作为知识大海中破浪前进的探险者身份的。

所谓探险,至少有两方面的活动:一、他扩充了学术疆界——从法国文学中的兰波、苏贝维尔到英国的 T. E. 劳伦斯又到中国的孔子,又遍涉日本、马来西亚、阿拉伯世界、土耳其、匈牙利、苏联、非洲、德国、葡萄牙、瑞士、比利时等地的作品和译本,他的研究领域一直在伸展,所追求的目标是“全球文学”;二、他打破了不少旧说,成见,流行观念,时髦说法——既破西方人文学问中传统的欧洲中心主义,也破新派文学批评的故弄玄虚,还一再猛烈抨击法

国人越来越多地使用英语词的风尚,他几乎是不停歇地在涉险犯难。用他自己的话说,他常常是“提着脑袋去面对君王的”。

他是当今世界上重要的比较文学家之一,但就在这一学科里,他也是发难者,指出过它的危机,始终反对它的欧洲中心主义,认为如不将中国、日本和阿拉伯世界包括在内,精通至少其中一种语言,就谈不上真正的比较文学。他不仅自己写书论孔子,还组织了别人去译从《红楼梦》到苏曼殊的《天涯红泪记》等一系列中国文学名著,而他在晚年的大部头著作又是以《中国的欧洲》为总题的欧洲与中国的文化交流史。

我在上文谈李约瑟时提到欧洲大陆已出一部有关中西交流的书,就是指艾田蒲的这部新著。他把刚出的第一卷——《从罗马帝国到莱布尼兹》——送给了我,而在那天午餐桌上谈到了即将续出的第二卷内容。

“我查阅了大量罗马天主教会的档案,有一个发现,”他说。“那就是耶稣会在中国的最初的传教士之间有过一个争论,就是天主教是否应该适应中国的文化传统,搞点中国化。大多数教士是赞成的,但是教皇听了不高兴,派了一位红衣主教去查问此事,结果此人被暗杀了。”

他也谈到了二次世界大战时他在美国一所大学的经历。他的同事中有一位名教授是亲纳粹德国的,在学校里颇有权势,曾经私自搜查他的办公室,却在无意中留下了他与纳粹来往的文件,于是艾田蒲拿了证据去见学校当局,结果那位教授被解聘了。

“我先找到那位大学者,当面对他说:‘先生,您是一个混蛋!’这个名称并非我的首创,是他第一个叫我‘混蛋’的。”

然而等艾田蒲谈起别的美国学者,如奥尔特里治教授,他却充满了友情。

“我喜欢他。他是美国比较文学家里真正出色的,而且我知道他一直想去中国。”

他在中国学者里也有一些好朋友。当沈大力问起他的夫人的

时候,他沉默了一阵,然后说:“她病了。是我的过失。”

原来他的夫人也是一位有成就的学者,年轻时候因有犹太血统而受过当时占领法国的纳粹的虐待,后来虽然也学有专长,却始终化最大气力照看年长的丈夫。

“她为我牺牲了一切,虽然我鼓励她多写自己的书。如今,她的身体不大如前了。”

我们也都沉默下来。

学者仍然是常人,有恨有爱,同时也有深切的忧患感。我听着听着,觉得这位老学者更可亲了,同时想起了我在国内的几位师友……

两位青年学者的文论观

我也留心观察法国的青年学者。我认识了两位。他们有共同的地方:仪表整洁,秀气,说话轻声,不常作强调,然而清晰、明确。

第一位是社会科学高等研究院的伊夫·埃桑。是他告诉我:法国学术界承认德里达的创见,但并不以为他是最新锐的思想家,各种学说的更新在法国是常事。同时,他说法国人不像美国人那样津津乐道 deconstruction(中译“消解”或“解构”)。如果要用一个词代表德里达的理论,那法国人是宁肯用 grammatologie 的。

也是埃桑,为我复制了一篇文章,它原是《环球百科全书》中的一个条目,题为《当前文学理论综述》,作者是他的朋友安托万纳·龚巴涅翁,巴黎一所大学的教师。埃桑说:“对于当前文论的介绍,没有比这篇文章写得更简明扼要的了。”

这位龚巴涅翁正是人文科学院为我约见的学者之一。我在一个下雨天,坐地铁穿过塞纳河,去到莫斯科大街一所宽大、舒适的屋子里,同他谈了大半个下午。

在去之前,我已经用我还记得的一点法文——几十年前在清华和西南联大在吴达元师的认真教诲下学了三年法文所留下的老

本钱——和一本小字典读过了他的文章。再经过当面谈话，我回来写下了如下的谈话要点：

一、60年代以罗兰·巴特为代表的新文论与以雷蒙·比卡为代表的朗松主义传统学问之间的论战已经过去。新文论在演化，而传统学者也用上了新派语汇。

二、这种争论在人文学问的历史上是常常发生的。归结起来，这是法国两大学派之间对立的重复，即本笃会与耶稣会的对立，前者着重个别，表现于考据学、版本学、文学史；后者着重整体，表现于修辞学、雄辩术、文论系统。

三、然而这两大学派或两大传统都受到另一新起理论的挑战，即接受美学。不再是作者和作品文本占据文学批评的中心了，而是读者。读者的重现——而且是挟着压倒一切的声势而来的重现——使得文学史中名著单子要重新修订，而每部名著也需要重新阐释。女权主义者也作这样的要求。

四、谈文论不应只限于学院中的文论，事实上有三类文论：一是一般报刊上的评论；二是作家们的文论；三是学院中的文论。学院文论是较晚才产生的，是在本国文学（以别于古典文学）成为学科，在大学设立讲座以后的事。更有根底的是作家的文论。

五、作家一般不理睬学院文论，他们根据自己的经验、素养、兴趣而写作，很少根据理论。现代主义之所以对创作有催发力，是因为倡导这种写作倾向的人本身是卓越的作家，有重要作品足以向别的作家示范；相比之下，后现代主义理论没有产生可观的后现代主义文学。除了女权主义之外，新文论对于社会并未造成普遍影响。

作家文论之可贵，还因为他们的文章写得好。文采是许多法国人——例如密特朗总统——珍视的品质。

六、理想的出路是传统学问与新文论的结合，也就是本笃会与耶稣会两大传统的结合。因为在每个传统内部，学者人各不同，在一定程度上兼有两者之长的杰出之士还是有的。论战有助于澄清

问题,但在论战之后,常出现一种新的综合。无论如何,在新文论的冲击下,传统学问已经起了变化,例如从版本学里出现了“发生学”(la Génétique),而在专题研究方面则国际化、跨学科的趋势更为强烈。

以上六点未必道出了眼前法国——且不说西方——文学批评的全部内容,也未必是法国学者全部同意的。然而取得这样一个概观仍然大有好处。在听了多年从美国传来的对新文论过高、过热的评估之后,回到新文论的主要发源地之一的法国,听听法国学者的冷静、明智的分析,至少可以使我们头脑清醒,恢复比例感。

何况所提到的两大传统的对立不限于法国。在我们中国,同样有这种对立,而且历时已久:汉学对宋学、朴学对空疏、考据对经世之学,一直到现在还有材料与观点、基础事实与理论体系、专家与通才等等的对立。历史地透视一下,我们就会发现:一方面,这种对立像人生和社会中的某些基本矛盾一样会继续存在下去;另一方面,两者的互相补益乃至全面结合也是人心所向、势所必然。对立的两面,每一面都有大学者;同时,很少大学者是完全只有一面,而不是多少也有另一面的长处的,更好的情况则是兼有两者之长,成为众望所归的一代大师。在学风偏向某一面而产生重大流弊时,学术界往往要求改正过来,而学风虽受时代和社会的影响,但是学者们的主观努力又可以改变它。我们的学术界现在处于什么情况?学风是过实还是失之空疏?有些学者醉心于新名词,有些致力于建立大体系,各有什么得失?展望未来,我们应建设什么样的新学风?这些都是值得探讨的问题。

无可替代的城市

当然,没有人——哪怕是最勤奋的学者——是能把全部注意力集中于学术的,特别是在巴黎这样一个城市。

巴黎的公园和街头在呼唤你。

巴黎的博物馆也在呼唤你。鲁浮、道赛、枫丹白露、香蒂叶……都是风景点，又都是博物馆。在香蒂叶，我看到了一个典型的中世纪贵族城堡，建在森林、绿地、白水之间，比凡尔赛小，然而更亲切。在那里的画廊里，我看见15世纪佛罗伦斯画家比埃罗·迪·考西摩画的一个青年妇女的半身像，她上身赤裸，颈上项圈有两条活蛇盘着，而她的表情是愉快的，眼光里闪现着青春的欲望。这一毒素与情欲、死亡与青春的结合和对照比后来的达利等超现实主义者早了400年，并且不托诸梦幻，而是一切出之以具体、细致的现实笔触！

巴黎地区的博物馆有几十个，有综合的，有专注一个地区或时代的，也有专门陈列一人所作的，如罗丹，如毕加索……

然而一篇美国杂志文章把巴黎称为已有博物馆死气的城市；却又武断了。说是世界艺术中心已从巴黎转到纽约，更是过早下了结论。

因为纽约虽然富足、活跃，它却没有巴黎的塞纳河和河的左岸，没有拉丁区和它的穷学生，没有蒙马特的小方场和在那里作画的流浪汉，没有那样多的街头咖啡座，没有这一切合起来形成的气氛、神韵、光采。

我也常去坐咖啡店，有时约朋友同去，有时就是一人。一人却不寂寞，因为有变幻的街景可看，还有过往的行人可看：各式各样的人，穿着整齐的老年夫妇，只穿夹克和紧身裤的男女青年，肩上挂一个像是送信人拿的开口皮包的中年学者，白人，东方人，黑人，同漂亮白人姑娘挽臂而行的黑人，大都走得从容，谁也不以谁为怪。

在咖啡座上，仍然有年轻学生单要一杯价格最低的黑咖啡，一坐就是一下午，在那里看书、作功课，如同几十年前他的先辈。也有情人约会，或青年妇女在那里展示她的容貌、新装、发型，一切光滑干净，精致如她慢慢送进口去的法国糕点。

在过去萨特和他的存在主义派朋友常去的“两怪咖啡店”和

“芙洛咖啡店”，仍然有作家、诗人、学者、画家、演员、导演、舞星、歌星——或什么也不是的闲人——在碰头，在谈话。

谈话——多种音响、多种情调的谈话，而最为人们喜欢的则是双方互相关怀、共享喜悦的一类——亲切而不狎昵，明慧而不炫学，机智而不尖刻，隽永而不轻薄，谈话是一种艺术，但不能显得造作，要紧的是把心扉打开，任思想交流，任感情融合。这些也就是最好的散文的品质。隐约闪现于巴黎咖啡座后面的是连续若干世纪的法国散文传统：街头咖啡的香气熏陶了好散文，而散文艺术又使咖啡座上的谈话更为文明。

这样一个高度文明的巴黎是无可替代的。

隨 筆

读书随感录

生活在变化：已从印刷品时代进入了音响品时代，而电视屏又似乎在接管一切。

然而书香仍是诱人的。黑色的文雅字体印在雪白的纸上，其美学效果也还不是荧光屏上的计算机字体所能代替的。

因此我们还有读书的乐趣。

* * * *

但是书又太多。当代的学问家们要读多少目录、摘要、指南、书评、一年述评、一门述评，全是密密麻麻的小字，一年比一年更长更厚，然而都是谈书的书，本身并不是通常意义的书。

到外国去走走，总是羡慕人家的图书馆，多么丰富，又多么方便！然而进门就尽是这类目录和“引得”，坐在特为教师所设的十尺见方的小房里——与其说是书房，不如说是牢房——也有一种气闷之感，一个活生生的人岂能埋在那等地方！

在这种情绪之下，便觉得坐在北京自己的房里，怎样凌乱、不够现代化，但是有桌子有台灯的熟悉的老房，慢慢地而不是抢时间地读几本心爱的书，还是不能替代的一种文化生活。

* * * *

我把早饭后的半小时留给自己读难懂的书，往往一次只读一段或几句，不贪多而务求细看，多想。这时候，由于早晨各种该做

之事已做,而一天的“门市”还未开始,心情比较平静,注意力比较集中,所以是读哲学书、艺术史、科技史等等的好时候。慢慢地读,就可以读得透些,也就容易看出作者究是何意,有无新见,有什么联系,有什么没谈到,等等。能够经得起这样读的书并不多,但真的碰上了也就越读越有味。

* * * *

新与旧:毫无疑问,应该了解一切最新的东西。

内乱的 10 年,正是外国科技等等迅速进展的 10 年。因为这个隔绝,多看新书更有必要。

但又要提醒自己:最新的不一定在书里。一个新观念、新学说,总是先在脑海里、朋友间、讨论会上酝酿,等到写成书出版,也就未必是“最新”的了。通过书本追求“最新”是追求一种幻影。

另外,让时间考验一下这些新东西,也有好处。真正有价值的东西会存在下来,而徒有空名或故弄玄虚的则会被时间筛掉。

经过多读细读,还会产生这样一种感想:长久起作用的还是三样东西。一样是:基本大书的熟读(要读,而不只是谈论)。另一样是:某些必要的基本训练,如汉语修养、外语能力、工具书的使用、历史和世界情况的知识等等。第三样也是最重要的是:见地(观点、判断力,不人云亦云)和想象力。

* * * *

好的散文:脑海里浮现了学生时代爱好的作家。鲁迅、朱自清之外,想到了闻一多(他的唐诗论文是好散文,请看多别致的题目:《宫体诗的自赎》),邓以蛰(哲学家,美学家,古画鉴定家,他的西班牙游记是否还有人记得?).更近一点,想到了翦伯赞的内蒙古游记,历史家的笔锋和想象力超过了文学家。

* * * *

英国的 18 世纪文学以散文著称,但 17 世纪也并不逊色,妙文似乎更多。前几天读到这样一段:

我们总是拿自鸣得意的本身长处去衡量别人。有诗人名纳西,穷甚(诗人总是穷的),走到街上见一位市议员佩金链、骑高马迎面而来,就对身边同伴不屑地说:“看见那家伙么?多神气,多伟大!可是他连一行白体诗也写不出!”

文出约翰·赛尔顿(John Seldon, 1584—1654)的《闲谈集》(1689),多么像《世界新语》里的某些篇章!

* * * *

萧伯纳并不过时,当年现代派骂他骂得多凶,但他的剧本仍在上演,他的散文至今锐利。请看:

He who can, does. He who cannot, teaches.

似可译为:

能者动手,无能者教书。

也许还可译为:

能者干事,无能者训人。

*

*

*

*

从散文进入诗歌,是从平川进入高山——或者深渊。最昂扬的,最低沉的,都在这里。这里有最本质的文学语言:美,而又朴素;音乐性,而又散文化;紧凑,而又什么都容得下。

《光明日报》“文学遗产”副刊给了我教益。王进驹同志写的一篇文章里引了一首唐诗:

梁生倜傥心不羁,途穷气盖长安儿。
回头转眄似鸛鹳,有志飞鸣人岂知。
虽云四十无禄位,曾与大军掌书记。
抗辞请刃诛部曲,作色论兵犯二帅。
一言不合龙额侯,击剑拂衣从此弃。
朝朝饮酒黄公垆,脱帽露顶争叫呼。
庭中褰鼻昔常挂,怀里琅玕今在无?
时人见子多落魄,共笑狂歌非远图。
忽然遣跃紫骝马,还是昂藏一丈夫。
洛阳城头晓霜白,层冰峨峨满川泽。
但闻行路吟新诗,不叹举家无担食。
莫言贫贱长可欺,覆篋成山当有时。
莫言富贵长可托,木槿朝看暮还落。
不见古时塞上翁,倚伏由来任天作?
去去沧波勿复陈,五湖三江愁杀人。

——李颀:《别梁锲》

我惊讶于这诗的伸缩自如:有格律而无架子,是诗体而又如说话,写人物神态和性格笔墨如此经济而效果如此生动,而“忽然遣跃紫骝马,还是昂藏一丈夫”两行又有何等气势。真正跃然纸上的则是唐朝人的不羁,真性情,能文能武。有那样的人和社会,才有

那样的诗。

* * * *

看到一部多卷本百科全书,充满了插图,大部分是彩色的,有的收缩得很小而仍然清楚,逼真,纤细的线条象是用最薄的刀片刻出来的。

彩色印刷犹如彩色电视,把人间世反映得分外美丽。过去有人说过:在机械复制的时代,艺术品失去了神采。这话恐怕只对一半,因为失去的是古雅光泽的独特性,而得到的则是彩色图景的普及。

问题是在另一方面:彩色印刷和彩色电视常常美化了人生,复制品像是比现实更鲜丽,更绚烂。

这也没有什么不好:把鲜丽的色彩带进每个平凡、单调的家屋,使孩子们、老年人、病人、残废者的眼睛为之一亮,是替他们带来了新的生活乐趣。

然而当我们的手摸抚着白纸、青皮、用丝线穿起来的木版书,我们的心里又不免惊叹:何等严格的、高雅的趣味!

文章也一样:过多的文采使人渴望素净。

* * * *

北方的冬天:冷得很,亮得很,叫人振作。合上书,到宽阔的田野里去大步疾走,让冷空气刺激头脑,然后回到温暖的屋子里,打开书,再看看,每个字都特别清楚了,脑子里印象也特别明晰,想提的问题也特别尖锐。往往是在这种时候,一本明天的书在暗中产生了。

与友人论文采书

珏良兄：

这次在南京开会，你没来。我是第一次来南京，先谈谈在这里的见闻吧。

由于是第一次来，就不免要抽空去看看市容和名胜。马路两旁的法国梧桐早已闻名，这次一见，果然好看，虽说叶子已落，粗壮而又蜿蜒的枝干显得白净雅致。玄武湖没看到，秦淮河还在疏浚，夫子庙前的一段水又少又脏，很难想像当年桨声灯影的盛况。但是夫子庙本身的改建错落有致，似乎比北京琉璃厂的恢复要成功，一大片方砖地朴素干净，走着也舒服，而旁边饭馆里的小吃——特别是那各式小烧饼——真是价廉物美，在北京是难吃到的。

文学上好像南京也占上风。两地都有诗文提到，但是也许由于我读得不够，总觉得咏北京的没有几篇能够记住，而咏南京的则从刘禹锡到萨都刺的诗词，一直到俞平伯、朱自清两位老师的散文名篇，都是至今难忘的。历史上北京多的是威严的宫殿和扬起金色尘土的马队，自有一种刚强之气；但论文采风流似逊于南京。

当然，这只是一个旅人的皮相之谈，写下来供你一笑而已。

会议上的事也难说得清楚。例如关于 20 世纪文学的“走向”。我谈不了“走向”，因为总觉得自己读得太少，连现状也不清楚。有些话也不能记得过早。前些年有人说英国当代诗歌不振，不如美国，现在出现了东尼·哈里逊等人，而当代最重要的英文诗人则数北爱尔兰的显默斯·希尼，而他近年来大部分时间住在美国，实际上是非英非美的大西洋人。也许英语文学的国际化才是真正的“走向”，但也由来已久，从亨利·詹姆斯、康拉德等人起就如此了。

更实在一点的也许是关于文学史写法的讨论。这次从英、美、苏联、民主德国、印度等国一直谈到我们中国,算是把文学史的各种写法展览了一下,虽说比较概略,但也有点启发。我的想法你是知道的,在这次会上也说了一下,人们的反映似乎是我太重文学性,而对科学性注意不够。唉,我多么不喜欢这个“性”字!而我所提的文学性,也不是当前西方和中国文论界所提的“本体性”之类,无非是希望看到文学史写得有点人情味和文采。为什么这些年来出的中外文学史都读起来像普通社论,谈文学而本身无文学味!我们的前辈并不这样,鲁迅和闻一多的文学史类著作都是很好的散文,甚至是抒情散文。文采当然并不等于堆砌美丽的词藻,而是能有新见解,能从新角度看旧事物。过去金岳霖老师就说过,一个概念、一个公式也可以很美,例如表达得干净利落,比例匀称,形式引人。不是早有人赞美爱因斯坦的著名公式 $E = mc^2$ 为分外“文雅”么?

会上听到的另一个好想法是要把文学放在大的文化的环境里来谈。我宁用“环境”或“气候”等字样而不愿用“背景”,因为一说背景就隔着一层,而文学是文化的一部分,最活跃、最敏感的血肉部分,语言则是它的肌肤。因此文学史在品评作品时,又必须要分析本文的语言,这样才能探索出它真正的内容、意义、文化史上的位置等等。德·桑克蒂斯文学史就是这样做的,他总是能从语言、风格的分析出发,进而点出大问题、大环境。例如他说:“但丁表面上的粗糙、生硬甚至凶狠的风格也有助于传达他所生活的时代的气氛——即它属于近代世界的少年时期,充满了英雄主义,但又仍然是野蛮的。”他这样对比但丁《神曲》中的两位女性:“这儿是弗兰齐斯嘉,永远地同她的保罗在一起了。……女人不再是贝雅特里齐,不再是中古行吟诗人歌颂的一类,游离于概念与真实之间;女人是弗兰齐斯嘉了,她是近代世界的第一个女性。”又如他这样论述彼特拉克:“怪诞的,哥特式的,尖角,突出点,影子,模糊的,不协调的,饶舌的,多余的,粗俗的,畸形的——这一切都被赶出了

这个和谐的圣殿,只剩下一个艺术奇迹,它结束了一个世纪,开始了另一个世纪。作为艺术家的彼特拉克是快乐的,作为人的彼特拉克则不满意:艺术家占了人的上风,因为艺术家孜孜不倦地追求完美,而人则缺乏勇气正视自己。因此他的诗的美丽光滑的表面是冷的,下面没有黑黑的待发掘的深层,没有意志的强力,没有信念。这情况可以发展为悲剧,而实际上只成为挽歌。”这样的警句俯拾即是。如果有人能用这样的文笔来写出一部《建安文学史》,用实例(而不是忙于定义之争)来说明那个同样是既俊逸又野蛮的时期的“风骨”究竟是一种什么品质,它又代表着中国文化上的什么特点,那我们就有好书可读了。

闲话到此为止。这里的屋子很冷,披着羽绒服写也不方便,等我回来,再在你那温暖的书房里细谈吧。

祝好!

佐良

1987年12月1日

在文华中学学英语

我是浙江人,但有一阵我的父亲在湖北工作,所以我进了武昌文华中学,在那里度过了五年(1929—1934)。

文华中学(英文名 Boone School)是一所由英美圣公会等基督教派办的教会学校,创始于 1870 年,在华中一带很有名气。象所有教会学校一样,它有美丽的校园,较好的设备,基础课程特别是英语教得好,此外体育和其它课外活动也开展得好。

这里只说我学习英语的情况。有两位英语老师我至今不忘。

一位是米勒先生。他教作文有一套办法,要我们一周写一篇,改文用符号,如句法错了就在旁边批一个 S。每次都打分,百分制,用所写字数除以所犯错误数就得出了分数。例如你写了 300 字,犯了 30 个错,得 10 分;犯了 5 个错,则得 60 分,如此等等。这办法看起来机械,而且会使学生谨小慎微,但在一定阶段上,尤其针对基本语法和拼法之类的错误,很奏效。

另外他还有一法,即把学生写的好作文当堂念给大家听,或要学生自念,这一种示范也很有效,不仅鼓励了写这篇作文的学生,而且使别的学生感到写好英文是有途径可寻的,因为作者是他们中的一个,不是什么大名家,他能写好,为什么条件大体相似的别人不能呢?有时米勒也拿别班甚至高班学生的作文念给我们听。我记得他常念的高班同学中有高铭元。铭元兄现在广州中山大学任教,1985 年我去中大看他,谈起此事,大家仍很神往。

另一位是简纳小姐(Miss Jenner)。她那时只有二十多岁,还未结婚,全心全意教书,办法似乎比米勒先生更高明。米勒有点机械,简纳小姐则灵活。她教我们阅读,选了一本短篇小说集,经常

提问,使我们深入内容,同时也练了口语。我就是在她的引导之下读了一些名著,如华盛顿·欧文的《里卜·凡·温克尔》、霍桑的《点金术》、狄更斯的《圣诞歌》等等,逐渐感到了英美文学作品的魅力。她不仅教我们读,还教我们演,即以所读故事为基础,编成一个小剧本,指定学生分别担任角色,先在课堂上演,好的又拿到全校性的晚会上演。我记得我们班曾在全校师生面前演过《圣诞歌》,我也在其中扮演了一个次要角色,参加了几次排练,后来又在文华“公书林”(即文华图书馆学专修科——当时国内惟一造就图书馆学人才的专科学校)楼上礼堂的舞台上演出,心里很兴奋,英语也得到了提高。

这类办法现在我们外语院系也有采用的,不算稀奇了。但简纳小姐的热心是罕见的,一次一次地来指导排演,而且对每个学生都鼓励,都帮助,始终耐心,还能针对每个人的特点对症下药,纠正得恰到好处。她那柔和而又热心的说话声音,她那真诚的微笑,我至今都感到亲切。

这一切都发生在初中阶段。

高中的时候,英语课本身似乎时间减少了,而有了许多用英语开设的其它课程,如康明德先生(Mr. Kemp)教的物理,柯尔先生(Mr. Cole)教的数学,客广德小姐(Miss Clark)教的生物学,一位英国先生教的历史,等等。通过这些课我们训练了听力,掌握了大量词汇,当然也学到了专门知识。当年的文华,除了国文(汉语)课以外,几乎所有课程——包括体育——都是用英语教的,而且多数教师是美国、英国或加拿大人。几乎从每门课,我都扩充了英语知识,例如 given 这字的用法(Given X, it follows that...; within a given period; 作“已知的”、“假设的”解)就是在几何教科书上首先学到的。

用英语开展课外活动也很能增长英语知识。上文已提到演剧。唱歌也有好处,康明德先生教我们唱许多英语歌,他还会吹小号,组织起一个铜管乐队,这当中产生了后来知名的作曲家和乐队

指挥夏之秋(原名夏汉兴,也善吹小号,现为中央音乐学院教授)。从各种活动里学到了书本上少见的英语。文华的体育也不错,体育教师法劳尔(Mr. Farrell)老在操场上大声嚷着,当然都是体育英语,在他的训练之下,文华足、篮球校队都是武汉甚至整个华中的劲旅。

附带说,看英语电影也是有多种好处。那时学校不放映电影,但每周我们学生都到汉口的中央、上海等影院去看电影,至今都记得《叛舰喋血记》、《孤星泪》、《七重天》等名片。通过它们得到了娱乐,但也长了知识,学到了不少英语,特别是什么场合说什么话。

这些情况大概当时别的教会中学也有,但文华另有两个优越条件,可能是别校所无。在武昌昙华林的文华校园中,除了文华中学校,还有华中大学和文华图书馆专科学校。华中大学的英语和自然科学基础课教得很好,教师中几位著名学者,都是留学美国的博士,如韦卓民(哲学)、桂质廷(物理)、张资拱(化学),还有大量外国教师,我们中学生有机会看见他们在校园中走动,偶然也能听到他们讲英语。这是一种无形的熏陶,使我们知道英语可以用在日常生活里,而且用得很自在。

但使我们更加受益的却是文华图书馆专科学校的存在。它有一所很好的图书馆,即上面提到过的“公书林”。英文书特别多,大概总有四五万册,全部开架,而且准许我们中学生也可去自由阅览,也可以借书。这真是一个洞天福地!打腊的地板,上等木料做的长书桌,一排一排的各类书籍,光线略有点暗,但是幽静极了。我在那里消磨了无数下午,一开始看中文书,接着摸英文小说,而始终注意的则是它的大量英文杂志,主要是看图,看各种广告。如果我没记错的话,在那里我就看了有彩色图片的 *House Beautiful*, *National Geographic* 之类的杂志,对于世界各地风光、西方建筑式样、室内装饰、庭园布置等等有了更多印象(后来我考进清华,也是常奔大图书馆里有几百种外国杂志的第一阅览室)。正经的英文书实际上我大都看不懂,读了在《中学生》杂志上发表

过的《宝岛》(*Treasure Island*)之后,我在“公书林”里找到了司蒂文生(Robert Louis Stevenson)的另外几本小说(中间有一本叫Kidnapped),但看起来很吃力,也就不看了。

这种浏览仍然有益,因为至少知道哪类书在什么架上,大体上有些什么书,是哪些人写的。有时同类的书放在一起,即使每种只看几页,也可以有个比较。中文书当中有好几本中国近代史,我就是这样比比看看,有个大致了解。中国文学史也这样,记得其中有谢无量的《中国大文学史》和刘麟生的另一种(刘似乎是金陵大学教授),当时的文学史一半是选本,倒更引起我的兴趣。

这里似乎越出英语范围了。其实也有点关系。我总觉得,汉语学得好的,外语也容易学好,特别是到了稍高的阶段是这样,写文章的道理是共通的,需要大量文史科技知识也是共通的。

后来我进了清华、西南联大,更后进牛津,又另有一种境界。但是我学习的基础——英语以及其它方面——都是在文华中学打下的。对于那里的中外老师们,我至今都是充满了感激之情的。

白色建筑群下的思绪

从电视上看,北京越来越漂亮了。亚运会加快了北京现代化的速度。在北方冬季特有的蓝天金阳之下,一大排白色的高大建筑矗立在宽阔的原野上,实在壮观。

这一次,在建筑上是功能同美的结合。功能的要求是严格的:运动场所得经得起运动员的跑跳翻滚和大量观众的涌入、践踏;但由于采用了新设计、新材料、新工艺,这些建筑又呈现出一种新的美,而且各有不同,一扫过去千篇一律的沉重空气。

这一次,在环境上也来了一个大改进。几座新建筑带来了一整个区域的整洁和绿化。而且惠及北京全城。要不是亚运会,谁会料到天坛旁边的那座大土山会搬掉,而且搬掉得那样的快?

但也因此而想到了其它的一些事情。

例如北京人待人接物的态度。记得当年我从南方大城市来北京上清华,第一次跟着同学去东来顺吃涮羊肉,一进门看见一排人站着向我们鞠躬,招呼说:“您来了!”真是觉得受宠若惊。后来发现北京人大多说话缓缓的,调门低低的,措词非常客气,就觉得我这样的南方少年说话声音太响太急了,显得很粗。就在解放后我从国外回来,一接触老北京的言谈举止,我也总觉得我们这些留洋生所学到的少许欧美礼貌是不堪一比的。这时候的北京,除了所谓“旧世界的文雅”,还多了一种新东西,那就是一场大革命后人与人之间比较亲切、随便的态度,如果“同志爱”这个词显得太堂皇的话。一直到“文革”以前,北京人坐公共汽车总还是排队,顺序上车,很少推挤之类的事。在那些紧张工作甚至吃苦的年代,北京街上的气氛也是比较宁静的。

后来变了,无须多说。只谈现在吧。各方面的人士都在强调要礼貌待客,也做了不少具体工作。像《同心曲》之类的电视节目又使我们认识到要更好地互相体谅。这些都是好的。我自己的想法是:话不必多说,但要做到。还有比我们各处商店的“公约”、“守则”订得更周全的么?然而。“百问不厌”在实际上常常变成“一问就炸”,特别是当几位店员扎堆聊天(这也是“公约”“守则”明文禁止的)、谈兴正浓的时候。再就是饭馆质低而价高。为什么人们对肯德基烤鸡趋之如鹜?当然这是一种时髦,但也因为鸡虽不甚好吃,却货真量足,价钱虽高但在一定范围之内,不会突然提高,服务也快速,只要排队就准能吃上,而饭馆里面完全现代化,连厕所也明亮干净,没有臭气。我常常奇怪,为什么在我们这个烹调大国的首都,很少看到类似的但符合中国口味的快餐店呢?

这类例子似乎不必多举了。

当然,工作在改进,各行各业都有许多勤奋任职的人,总的图景是光明的。但是常常柜台上一个生硬的回答会破坏一个游客几天来的好印象,败兴而返的事情是不少的。所以改进服务态度又不是一次二次整顿就能奏效的,正如一个文明社会不是一天两天就能建立起来的。因此工作还要深入些,而且还要在会后坚持下去。

另一方面,也无须采取一见外来客人就分外客气的态度。如果此外又对中国人摆出另一付面孔,那就是租界恶少的遗风,更为可耻了。要紧的是要尊重自己又尊重客人,以诚相待。而且我们会发现,来者绝大多数是普通人,有着同我们差不多的喜怒哀乐,你待他好,他也不会特别挑剔。也不是所有的来者都要求很高的物质条件,住得起五星饭店的只是极少数享有开销津贴的公司经理之类,多数人——退休职工、教师、青年学生等等——是宁可住价廉而清洁的低档旅馆的,甚至只要一块地支起旅游帐篷。他们所要求的不是额外的礼貌,而是诚恳、负责的态度,说话算话,能帮一个人地生疏的旅客解决某些具体困难——我们如到外国,对当

地旅馆要求的也无非是这类基本便利。服务者认真而又坦率,办不到的事就说办不到,而不敷衍或找借口,反而能博得客人的尊敬。

其实这事道理简单,做到也不难,特别是对于北京人来说,因为他们原来就有好客的传统。历史给了北京以往昔风流的魅力,如今这些白色建筑群的壮观又在激起一种新的现代城市意识和实干的自豪。所以我也展望 1990 年的秋天:叫人从心里感到温暖的北京金阳到那时将是格外灿烂的。

想起清华种种

——80 校庆感言

我只是清华几万校友中的一个,现已不在清华工作,然而一说起这所学校,至今仍像年轻时候一样兴奋,话也像说不完似的。

清华吸引人的究竟是什么?它有很好的校园,设备,但这些别校也有;它的历史也不很长,世界大学中,成立已几百年的有的是;想来想去,还是由于清华的人,或者说清华人和中国历史的特殊关联。

说起清华人,我怀念我的老师们,大学一年级,俞平伯、余冠英两先生教我国文,一位教读本,一位教作文,都亲切而严格。有一次余冠英先生指出我把爬山虎写成紫荆的错误,但又要我多写几篇给他看。二年级,贺麟老师教我西洋哲学史,见了我长达百页的英文读书报告不仅不皱眉,反而在班上表扬我;正是在他的指导之下,我读了不少古希腊哲学家著作的英译,真有发现新星球似的喜悦。温德老师在工字厅讲意大利文艺复兴时期艺术,打开许多画册让我们传阅,幽默地然而严格地区分画的优劣。同样难忘的是,那时候日本军队已在华北城市大街上演习,而清华的师生则在学术上特别争气,不久又在政治上发动了公开反日的“一二·九”运动。

我们这一级(1935—1939)还有一段特殊经历,即抗日战争的锻炼。我们两年在清华园度过,两年在长沙、南岳、蒙自、昆明度过。有的同学进入解放军打游击,大多数在大后方直接或间接地参加过抗战工作。但是学术上并未放松。昆明西南联大集北大、清华、南开三校的精华,师生在最简陋的条件下做出了当时第一流

的研究成绩,清华人的成长分外迅猛。走遍半个中国给了我们以接触内地实际的宝贵经验,这是在清华园小范围内埋头读书所无法得到的。所以这次大转移又是我们知识和感情上的一次大扩充。

然而我们仍然怀念清华园。在昆明读书和教书的八年里,可以说没有一天不想念北方的故土,中国历史上,汉族士大夫几度被赶出北方,却没有一次能够回去。正如冯友兰先生指出的,只有这一次抗日不同。我们战胜了,1946年夏我从昆明带着妻儿重新回到了清华园,虽然校舍残破,校园荒芜,但有陈岱孙先生领导一批员工在进行大规模的复校工作,不久就在北方的灿烂秋阳中重新上课,清华人意兴之豪,达到了一个新的高度。

接着,我出国留学,等我回来,清华园已经解放,开始了一个新的历史时期。

后来我转入别的学校工作,但是我心里始终保持着一一种清华做学问的标准。

这标准并无人明确定出,但是无数师友“行胜于言”的实际榜样却使我悟到:做学问必须要有最高标准,而取得学问却是为了报效国家。简单说,就是卓越而为公。

卓越,就是不满足于一般地做好。清华的师生中,不少人达到本门学问的顶峰。打开任何一本中国名人录,无论文史哲政经法律科学技术哪一门,都有大量清华人站在成就的最前沿。卓越也意味着不囿于中国旧说或西方新论,而能突破界限,实现新探索新综合。闻一多先生如此,华罗庚先生如此,至今著作不辍的钱钟书先生也如此。清华多的是现代型的学者,即精研本业之外,又通晓中国和世界文化实况;不仅知中,还懂外,因懂而又了解其真正长处与弊病,从而更珍惜中国本身的优点。金岳霖先生是深知西方现代哲学的一人,并且是研究各种思维形式的思想美学家,但他又早就看清西方文化的迷失,称之为“类似盛装待发而无约会可赴”;后来他真诚地信仰了马克思主义,不是突然的转向,而是早就有了

前因的。

为公,就是以所学贡献国家,为人民服务。清华校河边小山上有一块“清华英烈”纪念碑,碑上刻了从抗日一直到解放战争时期牺牲的烈士名单,我的级友中就有两位。清华像是一个世外桃源,但清华人却一直注视外界。我的记忆里还响着一二·九前夕大礼堂集会的紧急钟声。1949年大陆还未完全解放,就有大批在外国留学、学有所成的清华人冲破封锁,赶回大陆,明知条件艰苦,却定要在建设新社会的伟大工作里贡献一份力量。这些事在当时是视为当然,根本不成问题的。而回来之后,或在两弹的研制上,或在一汽二汽的建立上,或在广大的文教科战线上,都作出了重要成绩,往往还起了关键性作用。

因为这些,我深知我的母校的可贵。我也曾在西方读书和讲学,到过不少第一流学府,也很喜欢它们,但我心里仍然保有清华的形象,不怕拿清华同它们相比。因为知道,在多灾多难的中国现代史上,我的母校尽到了一所大学应起的作用:培养爱国的、学识精湛的专门家,在中国的革命和复兴里立下了功劳。

怀珏良

从珠海开会回来,我听到了噩耗:珏良突然去世了。

朋友们都叫他“珏良”,说起他来,都感到亲热。他同什么人都能相处,文革当中他受着“管制”,但是一等能够脱身,就在学校附近的小饭馆里喝着啤酒,同乡下人聊天。青年学生喜欢他,因为能同他谈诗,谈人生,他比一般长者更愿倾听他们的吐诉。

我同他是一辈子的朋友,从1935年在清华上学到后来在外语学院任教,一直在一起。同他在一起我感到舒服,有什么有趣事也总要先告诉他,听听他的想法。我们经常一起去买书,买完了就找家饭馆喝酒吃饭。1946年夏我从昆明回到北平,他花了一早晨把我带到门框胡同去一家又一家地吃北方早点。那些日子里我们总在一起走路,边走边谈,因此也不怕路远,有的时候就在学校附近的田野里转着大圈子,也是边转边谈。

谈不完的话里,一个经常的题目是文学艺术。他讲究书法——他的长兄一良在挽联上说他“诗精中外,书追晋唐”;他收藏墨、帖、砚,有一度同藏墨家如张子高先生等往来甚勤。至于赏画,则其余事了。有一次我们在荣宝斋附近一家旧画店里看见一幅赵孟頫《人骑图》的木刻复制品,红袍白马,分外别致,看了好久,只因要价太高才没买下。

当然,我们又都是学外国文学的,长期以来教英美文学是我们的职业。珏良在这个方面是一个真正的专门家。他在清华师从吴宓和温德,在西南联大师从钱钟书和燕卜苏、在芝加哥大学师从R·S·克雷因和其他“新亚里士多德主义者”,加上他的天赋和家学,使他成为一个既能欣赏又能分析、既有文学史的学问又有理论

的学者。

在文学教学上,他着重“细读”本文。这里有着四五十年代美国“新批评派”的影响;但是不同于新批评派,他早就指出仅仅盯住本文是不够的,还得着重内容和大的意义。他着重文献学,他在家庭里受到的关于中国文献学的陶冶使他能把它同西方现代目录学结合起来。讲到理论,在年长一辈的教英美文学的教授中,他是较多地关心西方当代新理论的一人。1990年他再度出国去芝加哥,就是为了要同美国一些新锐学者在一起,讨论解构主义等新学说。他对这些学说并不一下子全盘接受,他也不是一笔抹杀,而是想仔细读几本原著,接触几位创始者,较多地了解一下事情真相。

而在这样做的时候,他有两大优势。其一是由于熟悉西方传统学院派、新批评派、新亚里士多德主义者等的成就,他对于当代新文论的背景和渊源比一般人清楚,善于把它放在适当的历史地位,既不为其新奇所惑,又不会看不出其发展的意义所在。另一个优势是他在中国古典文论方面的修养使他能够有超越西方的另一种标准来判别事物,不至于受一时时尚的操纵。

这两大优势集于一身,在时下学者中是不多见的。但珏良还有一个长处,即肯做教学上的基础工作。在北京外语学院,年过70的教授里一直为本系学生开基础性文学课的只有珏良一人。而这门课并无堂皇的名目,只是简简单单的“文学分析”。他上课不采取讲演方式,而以讨论为主,由他挑选若干首诗和一二部长篇小说,提出若干问题,要求学生思考、分析。他的插话和评论常是简短的,随意的,几乎是不经意的,然而却是风趣的,发人深省的。他所贵的是一种苏格拉底式的交流,而不是灌输。多少研究生就是通过这门课找到了文学研究的入门之阶的;由于它的实际用处,这门课年复一年地开了下来,一直开到珏良去世的那天。

在个人研究上他近年来致力于中西学问的结合。在北外出版的多语种学术刊物《文苑》上,他发表过两篇英文文章。一篇是《红楼梦研究叙评》,把1976—1982年间我国研究《红楼梦》的书目、作

者和续书者传记、作者问题、脂评和其他评点、影印古本、新出版本、译本、评论性书籍和文章、以及关于曹雪芹的佚著和遗物发现等方面作了一个批评性的总结,其中脚注 109 条,涉及书籍文章 120 种。这是用英美新目录学的方法写出来的一篇学术综述——正是国外研究界最为重视,往往要推举最有成就的学者来执笔的一类文章。

另一篇题名《河、海、园》,比较了三部世界名著,即《红楼梦》、《赫克贝里·芬》和《莫比·迪克》。这三部小说在种种不同之中有一个相同之处,即它们的主人公都选择了一个封闭的世界——大观园、密西西比河、捕鲸的大海——来追求自己认为最有价值的东西,一旦遭遇外面那个异己的世界侵入,就发生冲突,造成戏剧性的场面。换言之,园、河、海不止起了描写人物性格和创造气氛、烘托行动的作用,更重要的是提供了书的结构原则。

文章的结语是:

既然在三部写于不同时期而民族和文化背景又各不一的书里可以寻到一个共同的结构原则,我们可以有理由希望通过更多不同背景的书的归纳性研究找到更多的共同结构原则,甚至最后建立起某种有实用价值的普遍诗学来。

这里有比较文学,对作品结构的关注又透露了新亚里士多德主义,而对普遍诗学的展望则说明了珏良晚年在进行一种新的综合。

至此我只谈了作为文学教授的珏良;他当然不止如此。他还是一个卓越的翻译家,文学翻译之外,还从事过政论翻译和口译。他担任过朝鲜停战谈判的翻译,文革中有一个时期他是外交部翻译室的负责人之一。他也是《毛泽东选集(第五卷)》、《毛泽东诗词》和《周恩来选集》英译的定稿人之一。在这些方面他都是有重大贡献的。

然而他一生的活动中心是文学——文学的研究和教学。几次

出外工作,每次都回到大学来。在外语大学里,并不常有文学课教;多数的情况下,教的是语言。语言课也值得教,我们都认为一个研究外国文学的人首先得精通外语。但是我们的心在文学课。文学课其实很不好教,也常引起额外的麻烦。每次政治运动,总是第一炮就对准“文学路线”;仅仅因为用了密尔顿的《失乐园》作教材,就曾引起“还乡团阴谋”的批判。那么,为什么还要不忘文学,甚至乐此不疲?

我记得在一个冬天夜晚的会场上,灯光如火炬一般照在三个人的身上——珏良,我,还有一位清华和联大时期的老同学,都直挺挺地站在条凳上——就有人问过这个问题,不过措词带着彼时彼地的特殊色彩罢了。当时我还有闲心看了珏良一眼。他是平静的,而且像他在遭人问难的时候通常所做的那样,嘴边带着一丝几乎难以觉察的微笑。是歉疚?是坦荡?还是什么其它想法?

后来我从未同他谈过这一情景,而如今要再谈也就迟了。我们已经无可挽回地失去他了。

上图书馆

在什么地方看见西蒙·德波伏娃说了一句话：她真正钟情的是法国国立图书馆。

这地方我去过，在巴黎里胥力欧大街，是一所华美的房子。光这建筑，且不讲其中藏的几百万册书，也使人爱它。

于是我想起了上图书馆之乐。

在这方面，我是有愉快的回忆的。我在武昌上中学，一个大院子里有三所学校：文华中学，华中大学，文华图书馆专科学校。这三所学校是有血亲关系的，这且不表。只说文华图书馆专科学校是当时中国惟一讲授图书馆学的高等学府，它拥有一个图书馆，叫做“公书林”，这里有丰富的中英文藏书，而且全部开架，连我们中学生也可以进去随便阅览。我在文华中学学到了许多东西，至今都怀念我那时的中外老师，但给我知识最多的却是这个“公书林”。“公书林”的房子也宽敞，舒服，而且环境优雅，至今我都记得馆外的一片绿色和馆内的幽静整洁。我在那里翻阅了许多英文小说，当时我的英文程度很有限，多数原著是我看不懂的，但是仅仅摸着那些书，看看它们的封面、目录和插图之类也使我高兴。当时《中学生》杂志正在介绍斯蒂文生的小说《宝岛》，我读得有趣，对作者的其它小说也产生了好奇心，果然在“公书林”里找到了书架上一排斯蒂文生的书，拿下来翻了几本，虽然只记得了它们的书名，那个下午却是消磨得很愉快的。

“公书林”还帮我养成了一个习惯，即看英文杂志。我就是在它的期刊室里第一次接触到一些美国杂志的，如《星期六晚邮刊》、《全国地理》、《美丽的屋子》等，当然也主要是翻着图画看看，这样

也就部分地满足了我对外间世界的好奇心，也从旁学到了一些英文。

后来我上大学进了清华。清华给我的教益极多，这当中它的图书馆又是我的一大恩师。它比“公书林”更神气：文艺复兴式的红色外表，大理石的门厅，玻璃地板的书库，软木地板的阅览室——当时新建的第三阅览室好像有一个足球场那么长，其中各种精美的书刊闪着光，宽长的书桌上两端各立一个铜制的高台灯，它们在一个19岁青年的心上投下了温情和宁静的光，是后来任何日光灯白炽灯所不能比的。就是在这个“指定参考书阅览室”里，我和我的同学好友们读了柏拉图《对话》的英译本、西洋哲学史、古罗马史、希腊悲剧、英国16、17世纪诗剧等等，进入了一个知识上和情感上的新世界，一片灿烂！

真实的世界却在暗淡下来。“七七”事变一起，清华图书馆的灯全灭了。

此后若干年，我发现自己坐在英国牛津大学的包德林图书馆里。一间名叫“亨福莱公爵室”的古籍阅览室是我常去之地，那里天花板上有彩画，四壁还有过去名人画像，也是华美的建筑，然而照明相当差。当时还有一些古本是用链子锁在书架上的，把它们拉下来摊在桌上看也看得吃力。在这里，中古僧侣修习的遗风犹存，那种一灯如豆一心苦读的空气却与我当时的心情合拍：国内正在进行大战，我的家已无音讯，虽然在做着功课，心里却是很不平静的。只在最后的两个月里，论文已经做完，口试也已通过，北平也解放了，我在等船的间隙里在包德林图书馆里纵情自由阅读，初夏的阳光给了馆内更多光亮，我的心境也豁然开朗了。

在英国读书的时候我还去过英国博物馆的圆形图书馆，这就是过去马克思常去的地方。这个大厅也是建筑华美，气象万千，那高耸的大圆顶总使我想起一段台词：“这个覆盖众生的苍穹，这一顶壮丽的帐幕，这个金黄色的火球点缀着的庄严的屋宇……人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！

.....”

也许是牵强附会吧,但这也说明独拥书城自吟啸固是一乐,上图书馆也有其奇趣,还可开阔心胸。

读《牛津随笔选》

牛津大学出版社出版了一系列标以“牛津之书”字样的选本，如新旧各版《牛津英诗选》、《牛津英国散文选》、《牛津 16 世纪诗选》等，一直受读书界欢迎。不久前又出了一部《牛津随笔选》(1991)，也是很好的读物。

此书编者是约翰·格罗斯，一个评论家，曾任《泰晤士报文学副刊》主编多年(1974—1981)，熟悉英国文坛情况，挑他来主编这本随笔选是挑对了人。

这里说的“随笔”，英文原文是 Essays。这个字不好译。取其广义，则在英国是指除公文之外的一切散文文章，牛津剑桥的学生就要每周写一篇 essay。取其狭义，则可以专指小品文。我查了一下字典，上面的译名是：论说文，散文，随笔，小品文。“论说文”容易使人以为是正式“论文”，“小品文”则又造成兰姆式随感文章的印象，所以还是选择了“随笔”一名。

此书共选 140 篇随笔，作者达 120 人，其中有哲学家如培根、休姆、罗素，历史家如卡莱尔、麦考莱、丘吉尔、路易斯·耐米埃、屈浮·罗伯，传记家如鲍斯威尔、里敦·斯屈奇，科学家如 J. B. S. 霍尔丹，经济学家如 J. S. 密尔、华尔特·贝吉特，还有一大群文论家，当然还有一般公认的大散文家，从艾狄生、斯威夫特、约翰逊直到萧伯纳、奥威尔。它也包括美国人：爱默生、霍桑、梭罗、马克·吐温、威廉·詹姆斯、门肯、瑟伯、E. B. 怀特、艾特蒙·威尔逊、厄普代克等等。以作品写成时间论，从 17 世纪起各代都有，但以 20 世纪的比重最大，占三百多页。为全书之半。

有些人平时不以随笔著名也在里面，如诗人、文论家燕卜苏、

诗人贝吉曼、诗人拉金等，还有一位在《纽约人》杂志上写影评的宝琳·凯尔。

但有一类文章很少收入，即曾在 19 世纪末和 20 世纪初盛行的“为随笔而写的随笔”。它们大多是在兰姆的影响下写成，从书本或生活小事中找题目，卖弄风趣和幽默，以文字而不以内容胜的一类。编者在前言中提到他过去在学校里最怕老师“要我们就子虚乌有的题目写一篇轻松有趣的随笔”。这类随笔现在确是少见了。

兰姆本人当然仍是入选的，他和海什力特是 19 世纪浪漫主义时期的两大散文家。但是编者又认为：“这两人之间有巨大差别，到了本世纪这种差别就越来越使海什力特占上风。海什力特直截了当。虽然不免自我中心，却常能把个人化在所写题材之中。兰姆则过分依靠贩卖他的风趣，他的许多怪僻之处过去曾那样使我们感到亲切，现在却只能引起反感。不过他是能有精妙的见解的，如果你受得了他的矫揉造作，他的最典型的几篇文章还是有一种少见的温情的。”

可见这本随笔选不仅收罗全，而且有新意，还反映了当今英国读书界趣味的改变。

我在此书里读到了许多好文章。老相识如科学家霍尔丹的《论大小合度》。新发现如诗人贝吉曼的《一个新的威斯敏斯特寺》（他是针对有政府部门主张拆掉此寺而写了这篇讽刺文章，笔调有似斯威夫特的《一个小小的建议》）。我的老师燕卜苏写的《菩萨的脸相》使我重温他的幽默和机智，而这是人们不常看见的他的性格的一方面。……如此等等，无法尽提。但有一类文章给我印象特别深刻，愿意多说几句。这就是小型人物论。这类文章往往篇幅不长，而描写生动，见解深刻。它在 17 世纪的“人物特写”（Characters）中已见端倪，至 19、20 世纪而更出色。本书所收的这类人物论中，乔治·艾略特论卡莱尔和艾撒亚·柏林论丘吉尔与罗斯福就都很精采。另有一批历史家所写也同样令人爱读，例如麦考莱

论克赖夫, G. M. 杨论《最伟大的维多利亚时期人》(实指《经济学家》杂志早期主编之一的华尔特·贝吉特, 而贝吉特本人也是一个散文家, 有《沉闷的政府》一文选入本书, 也写得又务实又充满智慧), 又如屈浮·罗伯论哲学家霍布斯。这些作者都是历史家中的能文之士, 似乎比一般文学家还多了一点东西, 即一种透视古今的历史想象力。

谈论霍布斯的文章多得很, 屈浮·罗伯却能别出心裁, 在短短五六页的篇幅里既写了霍布斯其人, 又写了霍布斯其书。其书即著名的《利维坦》。他这样简洁地、警辟地总结了《利维坦》的内容: “理论: 恐惧; 方法: 逻辑; 结论: 专制主义。”他把霍布斯的重要性归结为两点: 第一, 他的散文风格。第二, “他把他的理论集中到一本单一的、适时的、完整的著作”, 即《利维坦》, 而《利维坦》这头怪兽是“一个逻辑系统”, “完整到不容许任何进一步发展”。而历史的讽刺是, 当时这本书既迎合了流亡在法的查理二世, 又使克伦威尔高兴:

两年后, 克伦威尔在英国攫取了权力, 霍布斯的放肆的学说忽然间同可怕的现实符合起来。……所有温和的、传统式的、讲实际的、虔诚的人们——不论清教徒还是国教派——都战慄着。

最后, 屈浮·罗伯这样写霍布斯的晚年:

身子笔挺, 动作灵活, 他越来越健康, 75 岁还打网球, 打完就躺在床上让仆人按摩。然后, 在他安静的睡房里, 这位老单身汉大声唱起点谱歌来。他认为这样对肺部有益, 可以延年益寿。他也确实长寿。似乎不会死, 象撒旦, 不过是一个好脾气的撒旦。80 岁了, 他写了《比希默斯》, 依然论点荒谬, 不可救药。86 岁, 为了解闷(有时他的居停主人家席间谈话不

够精彩),他一下子把荷马的两大史诗全译成了英文。90 岁了,他还在活动。他的脸色红润,淡褐色的双眼闪耀如炉烬中的余火。每当他把烟斗从嘴巴抽出,总有爽快、果断的妙语使所有的人听了开心。只有苍蝇打扰他,停在他的光秃秃的头皮上。关于他在任性的 60 多岁时写的《利维坦》,他却一言不发。早就没有什么可以再说的了,那本书是最后结论。

这“最后”两字的位置摆得多好! 文章也到此而止。

语言之间的恩怨

语言的使用中有一个有趣的问题,语言学家似乎不大谈,倒是
一些文学家直觉地感到了。

不久前看杂志,看到了这样一段话:

关于欧洲的将来,我个人的希望是:英国将继续把它最好的
东西献给欧洲,即它的语言。英语是了不起的语言,是很好的
材料,既用来完成实际任务,又用来表达各色各样的观念。没有另
一种语言像它。它已经代替了法语而成为国际标准语。希望它能
兴旺下去。

话是女作家缪里尔·斯巴克(Muriel Spark)在1990年对《新政治
家》杂志记者说的。她是著名小说《珍·布罗迪小姐的盛年》的作
者。当年《纽约人》杂志曾以整个一期篇幅全文登载这部小说,宛
如发现了一个新的天才。她是苏格兰人,但是英文写得干净利落,
以风格著称。

苏格兰作家绝大部分是用英文写作的,但有些人心里是不情愿
的。不情愿而使用它有许多原因,这也是从1707年苏格兰同英
格兰合并之后的政治、经济形势使然。有些人曾力图重新苏格兰
语,本世纪20年代的“苏格兰文艺复兴”运动里面的人物就曾试
过,但是无法挽回大局。这当中诗人休·麦克迪尔米德的情况引人
注目。他揉和苏格兰南部方言和字典上的古词,创造了一种拉兰
斯语,写出了多首惊人地美丽的抒情诗,而且说过:

用英词的词来说苏格兰的事，
就像让吱吱的鸟来唱贝多芬的曲子。

尽管如此，后来他仍旧不得不用英语来写《悼念詹姆斯·乔也斯》等长诗。1980年我去澳大利亚阿德雷德开作家会议，讨论到“文学与民族个性”的时候，听见苏格兰诗人、小说家伊安·克赖顿·司密斯说：他自己虽用英语写作，却发现它不足以表达他最深切的感觉，因此他有时还要用盖尔语和苏格兰方言写诗。

事情的另一面是：在广大的第三世界，却有不少人在用英语写作。拿不是母语的英语作为文艺创作上的语言，这就比用它作为商业语言高了一个档次。原因也是复杂的。有的是因为本国各部族语言繁多（如尼日利亚有200种之多），没有一种有超越小区域的重要性，加上殖民者推行英语，英语也就成为共同语言；有的是因为居民大部分是从外边运进来的奴隶的后代，当地流行的是混血儿语言，受英语教育的知识分子也就感到英语更具优势，如在西印度群岛一带；更有一种情况如印度，虽然原有各民族的高度发达的文学语言，英帝国主义却以政治经济的压倒优势硬把英语加在他们头上，通过学校培养了一批兼通英语的知识分子阶层，其中一部分人从19世纪起始就用英文写作。麦考莱的远见产生了尼赫鲁的文雅英语。不论什么原因，事实上今天世界上，有众多英语作家活跃在英语国家以外的地区，特别是在印度、非洲和西印度群岛三个区域出现了有全世界声誉的英语作家，近年来得诺贝尔奖的就有索因卡和沃尔考特。

这些人是心甘情愿地用英语写作么？沃尔考特有一首诗透露出个中一点消息：

我，已经诅咒过
那个喝醉的英国警官的我，将怎样
在这个非洲和我热爱的英语之间选择？

两个都背叛,还是送还它们给予的一切?

面对这样的杀戮,我怎么能宁静?

离开非洲,我又怎么能生活?

——《远离非洲》(王伟庆译文)

这一节诗之所以有意义,还因为沃尔考特是在远离非洲的西印度群岛谈他的矛盾:非洲是祖先,是古代历史;英国警官是造成他远离非洲的压迫者,是近代历史;英语是后者的一部分,然而他却喜爱它,用它来写作,这么做不止是心甘情愿,而且全身心投入,写出了他最隐秘的感情。

处于类似情况的还有许多人。就是西印度群岛内,还有一个V·S·耐波尔,著名的英文小说家,几度成为诺贝尔奖的候选人。在一个意义上,耐波尔更值得研究,因为他是印度人的后裔,在他的身上混合着古老的印度文化,西印度群岛的现实经历和一支非常锐利的英文文笔。

然而沃尔考特和斯巴克所称赞的英语却是有“内部矛盾”的。这一点同样有当代诗人的话可作印证。

这位诗人是东尼·哈里逊(1937—)。他也是一个奇异的混合:产业工人的后代,学古典语言的大学生,政治上的左派,莫里哀剧本的译者,纽约大都会歌剧院上演剧目的歌词执笔者,狂热的语言学者——正是他把词典、词典学家、语音学家和语音符号一齐搬进了诗歌,请看:

诗是国王们的言词。你是那类
莎士比亚只让演丑角的家伙:写散文去吧!
所有的诗,包括伦敦佬济慈的,你知道,
都已由我们配音成了RP,即所谓
“公认的发音”,请相信我们,
你的言语已掌握在“公认者”们的手里。

“我们说[ʌs], 不说[uz], 老兄!”

这就封住了我的嘴!

——《他们和我们》

R P 即是 Received Pronunciation, “可以接受的发音”, 语音学家旦尼尔·琼斯定下此名, 将上层人士的发音同伦敦下层人民的 Cockney 之类的发音区别开来。哈里逊在另一首诗里就提到过这位“打盹的旦尼尔·琼斯”。琼斯本人已死, 他的这个名词也不再为人接受, 而哈里逊还在诗里尖锐地指责它, 是因为他对这类事是充满义愤的。他在另一首诗里写道:

你居然成了诗人真是怪事!

你这诗才来自何处?

我说: 我有两个伯父, 乔和哈利……

一个口吃, 一个是哑巴。

——《遗传》

不只伯父们, 他的父亲——一个锅炉工人——也是“哑巴”:

他渴求能从人的语言解脱出来,

那压了他一生的, 铅一般沉重的舌头。

——《标以 D 字》

一边是口齿伶俐的上等人, 一边是舌重如铅的“哑巴”们, “他们和我们”的界线像刀切似地分明, 这就逼使哈里逊奋起写诗:

我不得不吞下父亲们火一样的语言,

把它化成一串打结的火绳，去点燃
多少代压抑着的沉默，一直回到
亚当寻找创世名词的当年，
尽管我的声带会因受烤而变黑，
也仍将有火焰不断地唱歌。

——《食火者》

他要吐出火来，用它来烧掉祖辈的沉默，而这火是同RP相对的粗壮的发音和这类发言后面的一整个庞杂的、卑下的然而却是活跃的语言世界。

这后者就是所谓俗语(demotic language)，其对立面是雅词(polite language)。两者当然有关连，然而区别是存在的，巨大的，而且不等于文言、白话之分，也不等于书本体和口语体之分。口语体当中仍然有雅与俗的分别，正同白话中有舞台式与街头式的分别。

如果说以上只是议论，那么，历史和现实都要求人们面对一个具体问题。当第三世界的作家们学习英语的时候，他们该学习什么样的英语呢？当然，他们并无选择。殖民地的官吏和教育家早就规定了要学“纯正英语”。即使近来增加了口头英语的分量，也仍然是合乎规范的干净的英语。这方面的学习也是颇有成效的。一大批外国人学会了用英语写历史、自传、政论文、思想性著作，有的还写得比本国人更有文采。

然而文学作品却是另一面事。它不能只图雅洁，还需要写得浑厚，芜杂，粗俗，也就是需要学校所不教的俗语。世界文学里的喜剧和喜剧性作品多是充满俗语的——没有俗语就没有拉布雷，也没有狄更斯。而近年来英语小说的趋势之一也似乎是更大程度地摆脱“满大人式”(Mandarin)的雅词而趋向乔也斯式的俗语。

学校不教俗语。还因为俗语不好教，教它得同时教生活。俗语与当时当地的生活密切结合，是它的最丰富、最有趣、最有活力

的表现之一。换言之,英语俗语是英国社会文化的一部分。这类英语俗语很难用来写第三世界的生活。

那么第三世界的英语作家怎么办?

对此,尼日利亚的钦纽亚·阿契贝说过一段话:

对一个非洲人,用英语写作有严重的不利之处。他发现自己写的情景和思想方式在英国生活方式里没有直接的对应物。这时他可以有两条出路:一条是试着在规范英语的范围内说出所要说的,另一条是扩展这个范围,让英语来适应自己的思想。第一条路会产生胜任而无精打采的、平淡的作品,第二条路则会产生新的东西,对英语会有价值,对他想要传达的材料也有好处。但是这条路也会不易控制,可以导致拙劣的英文被当作非洲文或尼日利亚文而被接受或加以辩护。我认为有能力扩展英语范围来适应非洲思想格局的人应该通过充分掌握英语——而不是对它缺乏了解——来实现这个目标。^①

这是《分崩离析》的作者的经验之谈,而且他点出的问题不限于非洲人,对亚洲人、西印度群岛人和任何用英语写作的外国人都适用。同样是两条路摆在他们面前:一条是拿自己去适应规范英语,另一条是叫英语来适应自己。但是要做到后者,首先要“充分掌握它”,只在这个基础上才谈得上创造性地运用它。实际的情况是:有作为的外国作家在运用英语的时候,总不甘心于写“无精打采的、平淡的作品”,而总是把英语的范围大力扩充,其极者就是拉什迪那样的“全盘语言”(Whole Language)。这名词是英国小说家安东尼·伯吉斯创的,用以指那类变动超过英语词汇和句式的局部,而在全面风格上加以改造的恣意挥洒的文字。不过拉什迪虽是印

① 《新国家里作家的作用》,《尼日利亚杂志》,1964年6月第81号。

度次大陆出生,却在英国上中学大学并且工作多年,他对于英语是做到了“充分掌握”的。

问题是:拉什迪的“全盘语言”对于英语是祸还是福?或者扩大一点说,世界上这样多的人说写英语,对于英语是一件好事还是坏事?或者还可进而一问:这样地运用英语,对于当地语言又有什么影响?

学者乔治·斯泰纳曾经想过这方面的问题,他的回答是:

英语的国际化开始造成双重的削弱。在许多地区社会,引进的英语由于它的人为预制的词义场,正在侵蚀当地语言文化,使之难保独立性。有意或无意地,美国英语和英国英语在向全球渗透的过程里,变成了毁灭语言的天生多样性的凶手。这种毁灭也许是我们这个时代特有的生态破坏中最难恢复的一种。更隐秘的是,英语逐渐转变为世界贸易、技术、旅游的 Esperanto [“世界语”] 也对英语本身产生削弱的影响。用一句时髦的话说,英语的无处不往正在得到消极的反馈。^①

一种“生态破坏”——话是说得够有力的,而英语到处通行的后果是本身的削弱,也正应和了一句笑话:“英语是最容易说得糟糕的语言。”对于听着大量有关化妆品、糖果食品、卫生用具、游戏节目、新潮时装等等的流行名词——往往是从英语译来的——从电视上不断袭来的苦于无法适应的一部分白发读书人,斯泰纳的话是会引起共鸣的。

然而阿契贝却说:“第二条路会产生新的东西,对英语会有价值,对作家所要传达的材料也有好处。”我的体会是:这里谈的是文艺创作。通过创作而给英语输入新东西是会有助于扩大它的想象世界的,而用它传达了当地现实也会丰富世界文学的内涵。

① 《通天塔之后》,1975,天津版,第470页。

那么,这是不是双重的加强呢,或者说即有削弱,也有加强呢?语言与语言的碰撞和溶合是文化与文化的交往的一部分,现今世界里这种交往正在变得更频繁更迅捷,而从一种语言本身来看,它总是既要保持过去的精华,又要吸收外来因素,否则无以传达新的现实。但是在这些之后,还有一个大问题需要注意,即民族感情。例如在比利时和加拿大,就都有一个民族为保持自己语言的独立而进行着激烈的斗争。从意识形态、生活方式等方面来看,斯泰纳所指出的“生态破坏”也仍在进行,需要第三世界国家认真对待。回头再看缪里尔·斯巴克女士关于英语优越性的话,法国人就未必服气。我知道不少法国人以说英语为耻。总之,语言之间恩恩怨怨的事还多,需要进一步的观察。

序 文

《彭斯诗选》序

—

彭斯的一生是短促的：生在 1759 年 1 月 25 日的“一阵大风”里，死在 1796 年 7 月 21 日的病床上，活了不过 37 岁。他的父亲先是园丁，后为佃农，始终经济困难，彭斯弟兄从小就在田里劳动，经常都如他弟弟吉尔勃特所说那样，干“超过体力所允许的”苦活，而仍然入不敷出，“好几年都吃不上肉”^①，最后几年他虽当了税局职员，却要骑马在雨中巡行，每周达 200 英里，因此得了风湿性心脏病。他是由于劳累过度而早死的，而且死时还欠着债。

他在世之年，正是苏格兰、英国、欧洲以至整个西方世界的多事之秋。18 世纪下半叶的产业革命正在深刻地改变西欧社会的经济结构，从而又引起一系列其它变动，例如农业的耕作方法由于实行大面积灌溉而在革新，而彭斯父子屡次务农失败，其原因之一就是没有财力适应这个新的形势。1775 年彭斯 16 岁，大西洋彼岸爆发了美国革命。后来彭斯写过一首诗，除了赞扬华盛顿领导下的美国人民敢于同英国暴君斗争之外，还慨叹苏格兰人安于受人奴役的可耻：

你那自由的灵魂逃到了何处？
同你伟大的先烈进了坟墓！

① 吉尔勃特·彭斯的回忆，见詹姆士·寇里编：《彭斯作品集》，4 卷，伦敦，1800，第 1 卷，第 69—70 页。

——《歌颂〔庆祝华盛顿将军诞辰〕》

1789年,彭斯30岁,巴黎群众攻下了巴士底大狱,开始了法国革命。英国受到极大震动,苏格兰也动荡不已。彭斯早就相信人是生来平等的,现在更是言行激烈,1792年还买了从一条走私船上没收的四门小炮托人送往法国,仅因中途为英国政府截获而未达目的地。^① 这年年底他终于受到税局上级的传讯,几乎丢掉了饭碗。等到法王路易十六夫妇被人民处决,全欧的君主都着慌了,英国政府加紧扑灭民主运动,苏格兰志士缪亚等在爱丁堡被控叛国大罪,后来流放海外。彭斯在这段时期里却写下了这样的诗:

国王可以封官:
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套!
管他们这一套那一套,
什么贵人的威仪那一套,
实实在在的真理,顶天立地的品格,
才比什么爵位都高!

好吧,让我们来为明天祈祷,
不管怎样变化,明天一定会来到,
那时候真理和品格
将成为整个地球的荣耀!
管他们这一套那一套,

^① 关于送炮事,J.G.洛克哈特的《彭斯传》(1828,万人丛书1925重印本,第163—164页)有详细记载,时间写成1792年2月。近人莫里斯·林赛也提到此事,但时间推后二月,见其所著《罗伯特·彭斯》,伦敦,1954,第229页起。

总有一天会来到：
那时候全世界所有的人
都成了兄弟，不管他们那一套！

——《不管那一套》

针对路易十六被处死一事，他不顾风声鹤唳，写信给一位平素相知的夫人，坦白说出自己看法：

说一句体己话，你是知道我对政治的看法的。对于那位诚实的医生哭哭啼啼地悲悼某对伟人夫妇应得的命运，我是不以为然的。试问把一个欺诈成性的木头人和一个无耻的婊子交到绞刑吏手上有什么了不得，值得我们在这紧要关头去分神注意呢？现在的情况，正如我的朋友洛斯科在利物浦用卓越的诗行所写那样：

几百万人民的命运悬而未决，
命运的天秤正在颤抖！

不过我们的医生朋友曾经受惠于当权大人物，而且要为自己妻儿着想，所以我也不怪他，因为我想他本质上还是自由的忠实朋友。——谢谢上帝，伦敦的几桩审判案件总算让我们可以吐口气了，并且我想时间不会太久了，总有一天一个人可以自由地骂几句比利·庇特而不至被称为国家的敌人了。

——1795年1月12日致邓禄普夫人函

比利·庇特即当时英国首相威廉·庇特，彭斯轻蔑地用小名比利(Billy)叫他，发泄了他对这个组织了全欧反动势力去攻打革命的法国的刽子手政权的憎恨。

他对于海外大事这样关心，而本人却始终没有能够离开苏格兰一步。1786年，由于务农失败，同琴·阿摩的婚事也遭遇挫折，他曾想移居西印度群岛去另谋生计。为了筹划旅费，他设法出版

了诗集，不料这本名叫《主要用苏格兰方言写的诗集》的小书取得了很大的成功，于是他改而去了爱丁堡，接着有南部边境和西北部高原之游，此后一直守在家乡，连伦敦也从未去过。这样一个土生子，一个长期在地里干活的佃农，为什么竟对海外风云这样敏感？当然，他生活在一个斗争剧烈的时代，许多正在进行的巨变使他不能不加以注意。但这也说明他的民主主义思想是如何强烈。

因此，等他回头来看苏格兰农村的生活，他也就既充满了热爱，又感到气闷。他爱好苏格兰的山水，人物，习俗，传说，民歌；没有谁曾像他那样热烈地歌颂苏格兰的美丽，甚至在他吟咏苏格兰美女的时候，他也是带着民族的自豪感的：

回来吧，美丽的莱丝莉，
回到凯利堂尼，
让我们夸口有一位姑娘，
谁也比不上她美丽。

——《美丽的莱丝莉》

伴随着这自豪感而来的，是对凌驾于苏格兰之上的伦敦政府的仇恨，并以对英国当权者的态度来区别两种苏格兰人。虽然苏格兰早在1707年就同英格兰合并了，但是80年后，彭斯还在咒骂“民族败类”：

武力和欺诈不曾把我们征服，
历尽多少世代的战争，
如今几个胆小鬼把大事全误，
为一点赏钱干了卖国的营生。
英国的刀枪我们鄙视，
自有勇士把住堡垒，
英国的银子却把我们克制，

民族中竟有这一撮败类！

——《这一撮民族败类》

而他所不忘的，则是历史上的抗英英雄：

跟华莱士流过血的苏格兰人，
随布鲁斯作过战的苏格兰人，
起来！倒在血泊里也成——
要不就夺取胜利！

不止是缅怀昔日的英烈，而且号召后来的志士：

打倒骄横的篡位者！
死一个敌人，少一个暴君！
多一次攻击，添一分自由！
动手——要不就断头！

——《苏格兰人》

当然，这是借了一位 14 世纪苏格兰国王的口来说的，但是诗中炽热的情感却不仅是历史的感兴，而是同他对华盛顿的歌颂和对庇特的鄙视一样，着眼于苏格兰当时的民族地位。在彭斯身上，民族主义是同民主主义结合在一起的。

但是苏格兰社会的现状却又令他不满意。从他自己切身体验里，他就深知苏格兰教会和地主豪绅是专门同穷人家的孩子作对的。主宰苏格兰基督教会的是长老派，他们奉行加尔文主义，在道德问题上十分严厉，特别喜欢干涉青年男女之间的交往，彭斯本人就因同琴·阿摩的结合而被罚站在教堂门前的“忏悔凳”上示众。另一方面，他们却宽容、保护胡作非为、玩弄女性的长老们，例如“威利长老”。《威利长老的祷词》一诗公认为西欧讽刺诗的顶峰之

作。它写的是“诗神偶过正统卫道之士威利之家，听他正在祈祷”，于是把祷词录了下来。一开始，威利感到很得意：

我赞美主的威力无边！
主将千万人丢在黑暗的深渊，
唯独我在主的面前，
 受主的恩典。
论才干和品德，谁都承认
 我是此地的明灯！

然而这位“教堂的支柱”所干的，却是：

可是主呵，我又必须承认——
好些时，春意浓，心痒难受，
也曾经，见钱眼开，孽根不净，
 恶性又冒头！
不过主呵，您记得我们本是尘世身，
 从头起便是罪恶人。

这后两行已经包含了自我辩护，而且是以长老会的教义为根据的。其实他毫无悔意，反而祈求上帝继续让他放纵：

也许主故意叫淫欲生刺，
刺得您奴仆日夜烦恼，
免得他趾高气扬太骄傲，
 自以为天生才高？
如果这样，多少刺我也忍受，
 直到您高抬贵手。

多么奇怪的道理，却又是从长老会的教义引申而得。这样，诗人不只是将摩希林地方一个长老写成了伪善的不朽典型，还揭出了教会本身的教义是如何荒谬。

地方豪绅的罪恶首先是剥削。彭斯对此也有写实：

每逢我们老爷坐堂收租，
我把可怜的佃户看个清楚，
(但每次看了都叫我悲伤)。
他们身无分文，却逃不过我们的账房，
他顿脚，他威胁，他臭骂，
抓了人，还要把他们的衣服剥下。
佃户们低头听着，恭恭敬敬，
还得忍耐听完，胆战心惊！

阔人们日子过得真舒泰，
穷人们活得比鬼还要坏！

——《两只狗》

这一节诗，今天读起来，仍是如闻其声，如见其人，真是诗歌中现实主义的珍贵一笔。其原因，则是它来自生活本身。彭斯曾对此作过说明：

我父亲的慷慨的主人死了，所租的地只叫我们赔累不堪，而更可诅咒的是，我们落到一个经租账房的手里。我在两只狗的故事里写的一个账房就是他。……

我父亲租的地还有两年租期，为了度过这两年，我们竭力省吃俭用，生活苦极了。我不过是一个孩子，但已成了耕田能手，我最大的弟弟也会驾犁，并能帮我打谷。这种劳动场面可能会有小说家见了喜欢，我可一点也不。那个凶恶的坏蛋账

房经常写信骂我们，恐吓我们，每次他的信到，我们全家都哭。
一想起这些，我至今怒火奔腾。

——1787年8月2日致约翰·摩亚医生书

在农家孩子敏感的心灵上，这全家都哭的记忆太深刻了，所以才写出那样“怒火奔腾”的诗。

但是，又正如彭斯自己说的：

虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。

——《爱情与自由》

我们从他的作品所看出的，是他对于生命的热爱。这首先见于他的大量爱情诗。爱情的各个方面他都写到了，从精神到肉体，从姑娘们初恋的娇羞到少妇育儿的骄傲，从相见欢到离别恨，从生离到死别，从自信到忏悔，各种情景，各种心绪，而其总的感情则是青年有权利相爱，不容外界干涉：

如果一个他碰见一个她，
走过山间小道，
如果一个他吻了一个她，
别人哪用知道！

——《走过麦田来》

谁会想到，在这美丽的民歌里，竟有这样的抗议声音！

因为有这种无所顾忌的气概，他的笔也就放得开。他能写得艳而不俗：

呵，我的爱人像朵红红的玫瑰，

六月里迎风初开；
呵，我的爱人像支甜甜的曲子，
唱得合拍又和谐。

——《一朵红红的玫瑰》

他也能写得意境高远：

天风来自四面八方，
其中我最爱西方。
西方有个好姑娘，
她是我心所向往！
那儿树林深，水流长，
还有不断的山岗，
但是我日夜的狂想，
只想我的琴姑娘。

——《天风来自四面八方》

他善于写一个汉子对一个小女子的温柔体贴：

呵，如果你站在冷风里，
一人在草地，在草地，
我的斗蓬会挡住凶恶的风，
保护你，保护你，
如果灾难像风暴袭来，
落在你头上，你头上，
我将用胸脯温暖你，
一切同享，一切同当。

——《如果你站在冷风里》

而等他遭遇爱人的死亡，他的痛苦的诗句也出自灵魂的最深处：

多少遍誓言，多少次拥抱，
我俩难舍难分！
千百度相约重见，
两人才生生劈分！
谁知道，呵，死神忽然降霜，
把我的花朵摧残成泥，
只剩下地黑、土凉，
盖住了我的高原玛丽！

我曾热吻过的红唇，
已经变得冰凉，
那双温情地看我的亮眼，
也已永远闭上，
一颗爱过我的心，
如今无声地烂在地里！
但在我心的深处，
永生着我的高原玛丽。

——《高原的玛丽》

爱情之外，彭斯又是一个能把朋友情谊写得格外动人的诗人。这一点，他的诗札里就常有表露：

四旬斋的前夜此地曾有盛会，
织袜子，谈闲天，津津有味，
人人都笑逐颜开，
这些事不待细表，

最后我们敞开了胸怀，
引吭高歌真逍遥！

——《致拉布雷克书》

这一种青年聚会的描绘，使人想到了他在 21 岁时在塔勃尔顿镇上所组织的“单身汉俱乐部”里的欢乐情况。

而《往昔的时光》这首歌至今都在世界各地吟唱不绝，又是由于他借用了一个异常动听的老曲调写出了友谊是怎样抵得住时光的侵蚀：

我们曾赤脚淌过河流，
水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
逝去了往昔的时光！

忠实的老友，伸出你的手，
让我们握手聚一堂。
再来痛饮一杯欢乐酒，
为了往昔的时光！

对于动物，特别是伴他一起劳动的牲口，还有一种伙伴间才有的亲密感情：

当年你我一起年轻爱闹，
碰到集市的马食粗糙，
你就要又蹦又叫，
撒头向大路猛冲，
镇上人赶紧四散奔逃，
骂你发了马疯。

等你吃饱麦粒，我也喝足烧酒，
我们就飞驰大路，跑个顺溜！
婚礼后赛马你没有对手，
不论比气力或速度
别的马都抛在后头，
只要你肯起步。

——《老农向母马麦琪拜年》

他在动物身上看到了某些人所没有的高贵品质：勤劳，可靠，好心眼儿；他甚至发出这样的感慨：

我真抱憾人这个霸道的东西，
破坏了自然界彼此的友谊，
于是得了一个恶名，
连我也叫你吃惊。
可是我呵，你可怜的友伴，土生土长，
同是生物本一样！

——《写给小鼠》

二

以上各方面的例子说明一点：彭斯的诗来自生活经验，而诗又反过来成为他的生活的最好的记录。

但又不止是记录，因为一般的记录没有这样的真实，生动，没有这样的感染力，这样的丰富与深刻。这一切之所以存在于彭斯的诗里，是因为他除了思想、感情、世界观种种，还有诗才。

当彭斯一卷问世，名扬全苏格兰的时候，有人称他为“天授的耕田汉”。其实他既是“天授”又是人教的。他父亲虽然自己务农

一再失败,却十分关心儿子的教育,曾同当地的其他家长合资请了一位博学多才的约翰·茂道克先生来教他们的子弟。彭斯自己,也是从小爱读书,举凡 17、18 世纪的英文诗(从莎士比亚、弥尔顿直到蒲柏、格雷),18 世纪的英文小说(理查逊、菲尔丁、斯摩莱特)、历史著作和大量的书信集,无不见了就读。他所受学校教育时间虽不长,却是正规的,而且是以英语及英语文化为中心的,所以他能仿 18 世纪末叶流行于伦敦与爱丁堡的文风写英文诗,也能写颇为典雅的英文信。

然而他却选择了用苏格兰方言来写他的主要作品,而这一选择就造成了他与当时许多诗人的根本不同,从而引起了苏格兰以至整个英国文学上的一个大变化。苏格兰方言文学有两大传统:一个是源远流长的民间口语传统,存在于传说、故事、民歌之中;另一个是书本传统,至少可从 15 世纪亨利生和邓巴两人算起,直到 18 世纪的费格生,有过几百年的灿烂历史。但是等到苏格兰同英格兰在 1707 年合并之后,英语在苏格兰逐渐占了上风,苏格兰语文学衰落了。彭斯所做的,一方面是拾起了费格生未竟之业,另一方面又把民间口头上流传的苏格兰方言诗歌大量吸收(他自己一个人就收集、整理、写定了 300 多首民歌),集两大苏格兰语诗歌传统于一身,于是才取得了一次大突破。

彭斯的诗并不是都用方言写成,也有全用英文写的,即使所谓方言诗也掺杂有大量的英语词,仅有个别的词才是道地的方言。尽管如此,他的绝大多数的诗篇仍然是苏格兰语的作品。这是因为一来苏格兰毕竟同英格兰是紧邻,关系密切,几百年来许多英语词已被吸收进了苏格兰语;二来——而这是更重要的——彭斯的作品在韵律、形象、说法、看事看人的角度及至根本的思想感情上都是苏格兰本色的。一直到今天,在苏格兰作家之间还有争辩,究竟该用什么语言创作——英语还是苏格兰语? 有的当代作家,如伊恩·克赖顿·司密斯,认为:要写最好的诗,还得用随母乳以俱来的苏格兰方言。彭斯的情况是常被引作例子来证明这一点的。当

他全用英语写时,他的诗显得一般,有 18 世纪末叶英语诗的套语,却无多少个人特色;而当他用苏格兰语的时候,他就生动,活泼,能利用方言的音韵特点来造成奇妙效果,也能用这种喷发着土地芬芳的诗歌语言写出他最细微最隐秘的思想感情。

然而同别的苏格兰语诗人相比,彭斯又有一些什么特点呢?

首先一点,是他的诗路广。他的一生不长,留下的诗却不少,当代标准版彭斯全集^①共收 632 首(其中有少量尚未完全确立作者是谁的存疑之作)。由于这数目中至少一半是短歌,人们一般的印象是:彭斯主要是一个抒情诗人。抒情固其所长,但他也写了大量其它作品。至少有四类作品特别值得一提:

1. 讽刺诗,数量不少。除上面提到了的《威利长老的祷词》一类外,还有许多即兴小诗,题在墙上、窗上、书页上、假想的墓碑上,往往短短四行即成一首:

致马希尔诗译注老 E 先生

呵,你是诗神惧怕的人,
散文也将你扫地出门。
听见了呻吟声吗?请停笔吧,
戴桂冠的马希尔在叫“救命!”

这类诗不仅词锋锐利,而且形式完整如格言。缺点是有时太露,迹近咒骂。

2. 咏动物诗,如《挽梅莉》、《老农向母马麦琪拜年》、《写给小鼠》等等。苏格兰语古文学中就有咏动物诗,彭斯发扬了这个传统,写出了个农民对牲口既要求认真劳动又体贴爱护的心情。也有借题发挥的,如《致虱子》实是嘲笑姑娘们的虚荣,而《写给小

^① 詹姆士·金斯莱编:《彭斯诗歌全集》,3 卷,牛津,1968;又单卷平装本,牛津,1969。

鼠》里则包含了名言：

人也罢，鼠也罢，最如意的安排
也不免常出意外！

3. 诗札。这是彭斯写得最放松的作品，除了写友情，也宣告自己的艺术主张：

我只求大自然给我一点火种，
我所求的学问便全在此中！
纵使驾着大车和木犁，
浑身是汗水和泥土，
纵使我的诗神穿得朴素，
她可打进了心灵深处！

——《致拉布雷克书》

也感慨前辈诗人的命运：

呵，费格生！你灿烂的不世之才，
用在枯燥的法典上岂不浪费！
诅咒爱丁堡的绅士之辈，
你们真是铁石心肠！
分半点你们赌输的钱财，
诗人就不会断粮！

——《致威廉·辛卜荪》

这些诗札像散文书信一样亲切，随便，跌宕生动，无所不谈，把苏格兰的六行诗段（四行八音节，间以两行四音节）运用得自然巧妙，在一个应是文人拿手的地方超越了又嘲弄了文人。

4. 叙事诗,最著名的如《汤姆·奥桑特》。由于方言的运用和音韵的机变达到了化境,这民间传说传诵了 200 年,至今都是苏格兰优秀演员们展示自己朗诵功力的保留节目。作者写气氛、写动作、写心理反应,无不得心应手;似乎在渲染恐怖,实则用幽默点破迷信;在文体上也是亦庄亦谐,形成富于嘲弄意味的对比:

帝王虽有福,难比汤姆乐开怀,
他把人生的一切忧患都打败!

但是欢乐犹如那盛开的罂粟花,
枝头刚摘下,艳色就退化;
它又像雪片落河上,
顷刻的晶莹,永恒的消亡;
它又像那北极光,
一纵即逝,不知去何方,
它又像那美丽的霓虹,
在风暴里消失无踪。
时光的流逝谁也拉不住,
眼看汤姆就该动身去上路,
那正是黑暗到顶的二更天,
他万般无奈向驴上颠,
这样的黑夜真少有,
罪犯也不敢把路走。

前后都是随常口气,中间忽然插了一段文雅的比喻,一方面是戏仿 18 世纪英国感伤主义派诗,另一方面也使故事到此暂时放慢速度,为后面的夜行遇鬼预作准备。这就使叙述更多层次,全诗也更显丰富。如前所述,彭斯在诗札和动物诗里善于运用六行诗段;在《汤姆·奥桑特》里,他又把双韵体的优点尽情发挥,这在译文中也

可看出；译文中看不出的，则是他对八音节的诗行的驾驭：

O Tam, had'st thou but been sae wise,
As taen thy ain wife Kate's advice!
She tauld thee weel thou was a skellum,
A blethering, blustering, drunken blellum

以上四行前两行每行八个音节，是标准的八音节诗行；第三行多了一个音节，略有变化；等到第四行则一下子增到十一个音节，而且大力运用了双声叠韵(blethering, blustering, blellum)，这明显的变化是为了要从音韵上和用词上都强调汤姆是一个胡说八道、到处吹牛、一味贪杯的二流子。人们常说彭斯的诗得之于天然，却不知他在诗艺上其实是极为讲究的。

上述四类每类都有佳作，但还不足以尽彭斯之才，因为毕竟还有他特别擅长的抒情诗，而且另有一些诗是混合型的，例如他的讽刺诗往往也是风俗写照，咏动物诗时含社会讽刺，此外还有《爱情与自由》那首宛如诗歌盛会的“大合唱”，不是可以归属于任何一体的。

彭斯诗作的第二个特点是音乐性。他的抒情诗以歌谣为主，在1968年牛津版的全集里都配有曲谱，是可以唱的。有些诗行数不多，叠句又不断重复，似乎没有多少内容，但唱起来却十分感人，音乐给了它另一种深度。这也是民歌的一般情况，仅从纸面上看往往不能尽得其妙。更多的时候，则诗句本身就充满了音乐的魅力，例如：

轻轻地流，甜蜜的亚顿河，流过绿色的山坡，
轻轻地流，让我给你唱一支赞歌，
我的玛丽躺在你潺潺的水边睡着了，
轻轻地流，甜蜜的亚顿河，请不要把她的梦打扰。

——《亚顿河水》

当然，彭斯并不总唱这样甜甜的歌，他是尝遍了人生的苦辛的，也能迸发出悲怆的呼叫：

残月沉落白水中，
时间也随我沉落，哦。

——《给我开门，哦！》

这白水是无比寒冷，而时间也跟着人的不幸的命运一起沉落，那最后的一声“哦！”又含有多少辛酸和痛苦！这种地方，彭斯做到了韵律、形象、意义、感情、气氛的完全一致。

正同所表达的情绪有欢有悲，音乐内部也是歌与白并存：既有双韵体的吟唱，又有六行体的随常口吻，一高一低，一雅一俗，两个水平，两种层次，而每一诗段甚至每一诗行之内，又有许多变化，如上面所举《汤姆·奥桑特》中双声叠韵的运用，就是一例。另外，他也会巧妙地运用复句叠唱，甚至一个地名的重复也有深意：

Drumossie moor, Drumossie day,
A waefu' day it was to me;
For there I lost my father dear,
My father dear and brethren three!
——The Lovely Lass o' Inverness

（邓墨西荒原，邓墨西战场，
邓墨西动了不吉利的刀兵！
那一仗杀死了我慈爱的父亲，
呵，父亲外还有弟兄三人！

——《印文纳斯的美丽姑娘》）

在原文里，“邓墨西”在同一行里紧接出现两次，表示说话者在不断诅咒那个战场，三四行则重复了“慈爱的父亲”，为了传达她对父亲的哀悼，同时“父亲”又把三四两行联结起来，接着奇峰突起，在四行之末出现了弟兄三人阵亡的新情况。这些办法——称为“技巧”可能是太文人气了——是民间谣曲里常用的，彭斯之受惠于方言文学者不限于挑选了个别词汇，这又是一例。只不过他从来不是一个仅仅的保存者，而更是一个创造者，不仅把民歌提高到一个新的水平，而且还写出了《爱情与自由》这样的民歌联唱。这后者，无论叙事，状人，写民间风俗，发泄流浪者的情绪，无论歌曲的动听与多变，歌词的表达性和感染力，都是音域广、内容丰富的交响乐式的杰作。

第三个特点是戏剧性。许多诗都是一上来就使人一怔：

有的书从头到尾都是谎言，
有的大谎还没有见于笔端。

——《死神与洪布克医生》

正统派！正统派！——
信奉诺克斯的正统派！
让我向你们的良心敲起警钟……

——《苏格兰教会的警告》

或是提一个挑战性的问题：

老朋友哪能遗忘，
哪能不放在心上？

——《往昔的时光》

这样,就把读者立即带进一个戏剧性的场合。他也善于描写背景,寥寥几笔就把时间、地点、风景、气氛交代清楚:

一个夏天,星期日清早,
大自然露着笑脸,
我步行去看麦苗,
呼吸空气的新鲜,
太阳从沼地升空,
照得到处闪光,
野兔跳过田埂,
云雀放喉歌唱,
唱得欢,那一天。

——《圣集》

这也同样吸引读者看下去,而下去了又有意想不到的变化在等候他,诗人讲故事的妙着像是永无穷尽。这种戏剧性不限于叙事诗,在讽刺诗里也有,例如《威利长老的祷词》里就有,除了威利干了什么坏事以及想对别人搞什么坏着之类——通过他自己的口说出之外,还有这类肮脏行为同全诗所用的祈祷文的庄严形式和宗教用词之间的对照,增强了它的戏剧性。同样,彭斯的诗札之所以耐读,也是因为他的笔法活泼,夹叙夹议,不断有动人的段落展现。以《致拉布雷克书》为例,开始处的诗评就异乎寻常:

好歌不知唱了多少首,
有一首至今萦绕我心头,
它唱的是夫妻夜读在小楼,
听得我内心感动思悠悠,
男的恩来女的爱,
人生如此才风流!

我从未见过任何诗人，
能写丈夫的深情如此传神，
因此我急忙将作者的姓名问：
 蒲柏，斯梯尔，还有皮亚蒂？
这才知原是好脾气的老兄，
 就住在缪冠克村里。

这两段紧接而情调不一，前途是令人神往的歌，后者是回到乡土的话。而接下去，彭斯又用一种农民本色的方式表达了他的钦慕：

听完站起我发誓，
 哪怕当掉犁头和鞍子，
 哪怕去外乡流浪死，
 尸骨不收野鸟食，
我也愿出钱买杯酒，
 只要能叫你谈诗。

继而介绍自己情况，笔调带点顽皮：

实际上我算不了什么诗人，
 只不过偶然爱上了押韵，
 更谈不上任何学问，
 可是，那又有什么打紧！
只要诗神的秋波一转，
 我就要浅唱低吟。

中间不忘对高贵的学者们揶揄一番：

批评家们会鼻子朝天，
指着我说：“你怎么敢写诗篇？
散文同韵文的区别你都看不见，
还谈什么其它？”
可是，真对不住，我的博学的对头，
你们此话可说得太差！

你们学院里的一套奇文，
偷人养汉也带上拉丁的雅名，
如果大自然规定叫你们愚蠢，
你们的文法又顶啥用？
还不如拿犁把地耕，
或将石块往家运。

这一撮迟钝又自傲的大笨蛋，
上了大学只使脑筋更混乱！
上学是个驴，毕业变个骡，
真相便是这般！
只因懂得了半句希腊语，
就妄想把文艺之官来高攀！

恐怕英国诗里，很少有这样用语通俗、妙趣横生的骂人篇章！这位农民诗人毫无自卑感，不仅大骂高贵的雅人们，还进而宣告他的艺术主张（这点我们已在上面提过）和振兴苏格兰本土诗歌传统的雄心：

呵，给我兰姆赛的豪兴，
给我费格生的勇敢和讽刺，
给我新朋友拉布雷克闪耀的才智，

假如我能有此缘分！
我就有了所需要的一切，
胜过天下的学问！

下面还有新的变化，我们就不一一列举了。就是这种跌宕的写法，在内容、情调、文体等方面不断翻新，产生了一种向前推进的力量，加上六行体又运用得极为巧妙，就使得这诗札充满戏剧性，没有一处叫人感到沉闷。

第四个特点是现实性。几乎不论哪种类型的诗都有一个共同的特点，即细节的真实。他总是写得十分具体，请看：

我们老爷逼来血泪斑斑的租金，
还有煤、粮和其它种种钱货收进。
日上三竿才起床，铃儿一响群奴应，
他叫一声来了车，努努嘴来了马，
他又拿出一个真丝的钱袋，
这钱袋长如我尾，口上半开，
里面拥挤着的东西探头探脑——
原来是黄澄澄带花纹的财宝。

——《两只狗》

以上是乡下地主的写照。更出色的，是对他更熟悉的青年男女、农民、工匠、酒馆老板娘、满面风尘的流浪者等等的描绘，例如在《爱情与自由》里就有各种类型的流浪者和他们的女伴的出现，而且各唱其特殊情调的歌曲。在《圣集》这首较长的诗里，既有若干个人的特写：

你听他把教义的主要之点，
讲得如何声色俱厉！

有时平心静气，有时怒火高燃，
一会儿顿脚，一会儿蹦起！
呵，他那长下巴，翘鼻孔，
长老的姿势和尖叫，
哪个虔诚的人看了不激动！
有如贴上了起疤药膏，
热辣辣，那一天。

又有群像：

小伙子 and 姑娘们高高兴兴，
既注意灵魂，也留心身体，
他们围桌团团坐紧，
用匙把加糖热酒搅一气，
谈这人的长相，那人的衣着，
评头品足一番。
还有几对躲在舒服的角落，
偷偷约好再寻欢，
不久后，某一天。

还有这种集市上的风俗描写：

现在酒店里里外外都坐满，
到处是酒杯上的评论家，
这边大喊快把饼干端，
那边几乎把杯都碰炸。
人越挤越多，嗓门越叫越高，
用了逻辑，又引圣经，
吵得不可开交，

到头来造成裂痕，
气呼呼，那一天。

这种带讽刺意味的乡土景象，宛如 16 世纪比利时布留格尔(Pieter Breughel)的风俗画。正是这种现实主义艺术，把乡土风光、民间风俗、人情世态、青年心情等等，通过讽刺的笔触，借九行诗段的形式(每段以“那一天”的一行作结，通篇如此)融成一体，成为彭斯最吸引人的特点之一。

三

以上说明：彭斯不仅长于短曲，而且善作长歌，既是纯净的抒情诗人，又是音响繁复的诗篇的创造者。

他是真正的大众诗人，然而凡他所写，又都个性鲜明。经他改写的老民歌也都有他个人的印记。

他的缺点也不同一般。他下笔太快，即兴之作太多，因此当我们阅读他的全集的时候，就会感到许多爱情短诗和许多墓志铭之类的四行诗显得有点内容重复。他的英文诗多数不见出色，这点我们已经提过。他的诗路虽广，却没有写过哲理诗之类的作品。当然，每个诗人有他的特长与爱好，我们不能要求他越出他所选择的范围，没有任何诗人是全能的。

就他自己写的(以别于根据旧民歌改作的)诗而论，他的真正的缺点也许是两个：

1. 他的思想还不够深刻。爱情诗之外，他的作品还不能震撼我们的灵魂，或使我们对人生忽然能透视今昔，获得电光火花似的顿悟。

2. 他的态度还不彻底，对一些可憎的人和可恨的事往往止于嘲讽，而不能更进一步，使我们对于这些人和事的后面的大背景、大由来也能加深认识。

这两个缺点实是一个，即彭斯虽然对于人生表象，观察敏锐，反应强烈，但似乎不作深刻的思考，不去执着地探究背后的东西——社会原因，思想因素，等等。

也许我们是要求过分了？文学史上，有多少作家能达到这样的要求？对于一个主要作品是民歌式的小诗的诗人，又岂能像对写史诗、诗剧那类大作品的诗人们一样要求？

确实，这是对彭斯提出最高的要求了，但是从他对于后世的影响来看，由于他在这方面的不足，他诗里所表现的某些倾向——纵酒，迷恋肉体之爱，有时候沉醉在一片友谊声中，有时候又愤激得要摧毁一切——也造成了不健康的影响。他的艺术优点反而对这些倾向起了渲染的作用。

如果说，在彭斯本人，艰苦的田间劳动使他不能不抓住闭塞的乡村生活所能提供的任何小小乐趣的话，他的后世的模仿者崇拜者则无此理由。他们多数是生活过得去的城市居民，对诗歌也没有真正的爱好，但是却喜欢传播彭斯某些诗里所表现的中酒心情和感伤情调。他们是借彭斯的酒杯来浇自己的块垒的。

因此，一位当代苏格兰诗人说出了这样的话：

不幸的是，彭斯本人虽然成就巨大，他对于苏格兰诗歌的影响却几乎全是坏的，造成了苏格兰方言诗的堕落。麦克迪儿米德正是坚决地反对这个而取得了成功。^①

而麦克迪儿米德自己，回忆他在 20 世纪 20 年代发动“苏格兰文艺复兴”时的情况，也曾写道：

当时伦敦彭斯俱乐部的方言组正在吵嚷着要保存苏格兰语，可是我知道他们只把它当作一种媒介物，想靠它来把彭斯

① 汤姆·司各特编：《企鹅版苏格兰诗选》，1970，第 14 页。

以后的打油诗、陈词滥调、眼泪汪汪的感伤情调都维持下去，而所有这些是我所深恶痛绝的。我想不起有任何别的文学曾有类似苏格兰方言诗那样的情况：它在15、16世纪的邓巴、亨利生和盖文·道格拉斯等人取得伟大成就之后跌进了一个无灵性的垃圾的深渊。看起来，这主要得怪一些人对彭斯的崇拜。因此我反对彭斯俱乐部的建议。^①

这是不常为外人所知的苏格兰诗歌史上的一个曲折。点出彭斯某些倾向所造成的后果是必要的，但是这也说明：这一个活得不长，写得不算顶多的农民诗人的影响又有多大。文学史上，一个大作家忽起前代之衰，大放光芒，但在他之后，整个文学像是精力耗尽，暂时处于低潮，这种情况是有过的。但是，彭斯的影响不可能“几乎全是坏的”，因为两位论者——以及千百个其他论者——都毫不怀疑彭斯本身成就的伟大。难道有伟大的成就而不给后世带来一点好处？

后世的回答是清楚的：彭斯的诗集不断的大量印行，彭斯的歌曲至今都在世界各处吟唱，说明他的作品没有被时间消蚀。正相反，他的许多优点经久而愈显，另有一些优点是后来的人才发现的，而且这一发现过程还在继续。像别的优秀古典作品一样，彭斯的诗有它自己的永在活跃的生命。

世界的读者也给了回答。照理说，这个毫不显赫的普通农民，用欧洲西北角上一个偏僻地区的方言写18世纪苏格兰的日常农村生活，无论在内容和形式上都不应该对别国的读者有多大的吸引力。然而奇迹产生了：西欧的诗人之中，彭斯是被译成外国文字最多的诗人之一，而且至今新译不断。

在我们中国，也有了几代的译者，若干种的译本。从19、20世

① 休·麦克迪儿米德：《苏格兰的醒悟》，收入卡尔·米勒编：《现代苏格兰回忆录》，1970，第58页。

纪之交苏曼殊译《颀颀赤檣靡》(即《一朵红红的玫瑰》)起,中间经过度麓^①、卞之琳^②、袁水拍^③等人的努力,到1959年庆祝彭斯诞生200周年时又产生了两种新译本^④,至今还在杂志上选本里不断出现零星译文,都说明彭斯诗在中国的爱好的代不绝人,而且数目不小。从翻译本身说,人们也可以看出:过去限于几首短诗,后来逐渐扩大,把较难的讽刺诗(如《威利长老的祷词》)、较长的叙事诗(如《汤姆·奥桑特》、《两只狗》)、别开生面的诗札(如《致拉布雷克书》)以至像《爱情与自由》那样的卓越的《大合唱》也都译了过来,使中国的读者能对彭斯的诗才之广,有了更深印象。

翻译也促进了研究,有不少论文已经发表。在这方面,开风气之先,为后来人树立了范例的,又是鲁迅。在他的有名论文《摩罗诗力说》(1908)里,当时年仅20出头的鲁迅写道:

英当18世纪时,社会习于伪,宗教安于陋,其为文章,亦摹故旧而事涂饰,不能闻真之心声,于是哲人洛克首出,力排政治宗教之积弊,唱思想言议之自由,转轮之兴,此其播种。而在文界,则有农人朋思生苏格兰,举全力以抗社会,宣众生平等之音,不惧权威,不踧金帛,洒其热血,注诸韵言;然精神界之伟人,非遂即人群之骄子,犴圻流落,终以夭亡。^⑤

在此节之前,鲁迅已引了拜伦对彭斯的分析:

① 度麓译:《征夫别》二首(即《我的好玛丽》一诗),《国民杂志》1卷1期,北京,1919年1月。

② 卞之琳译:《顿肯·格雷》,《人总是人》,收入其所编《英国诗选》,湖南人民出版社,1983。

③ 袁水拍译:《我的心呀在高原》,重庆,1944。

④ 袁可嘉译:《彭斯诗抄》,上海文艺出版社,1959;王佐良译:《彭斯诗选》,人民文学出版社,1959。

⑤ 《鲁迅全集》,1981版,第1卷,第99页。

斯人也，心情反张，柔而刚，疏而密，精神而质，高尚而卑，有神圣者焉，有不净者焉，亘和合也。^①

应该说，这一叙一评，都是切合彭斯的真实情况的。

在解放以后，中国人民对于彭斯更加欣赏。一方面，他以农民而写农民生活，使深知农业劳动的甘苦的中国读者感到亲切，他对地主和教会的反对和对自由平等的向往也以其反封建的强烈性吸引我们。另一方面，他的诗艺的通俗性、大众化也是我们爱好的；在 50 年代的大规模新民歌运动中，这位苏格兰民歌的作者、保存者更被视为同调，又恰逢他的 200 周年纪念来临，于是条件具备，对他的翻译和研究达到一个新的高潮。

但是我们做得还不够：介绍不全面，研究不深入，无论对他的思想感情和他的诗艺都还分析不够，更没有把两者结合起来讨论，而为了做到这一切，首先需要译出更多他的作品。

四

这个新译本包含了 61 首诗。它从 1959 年出版的我的译本为基础，数量增加约一倍，内容也扩大了。几个大漏洞给补上了，如《致好得出奇者，即死板的正经人》、《老农向母马麦琪拜年》、《挽梅莉》、《致虱子》、《佃农的星期六晚》、《圣集》等名篇，特别是《圣集》，是我最爱读的一首，但一直怕不好译而未译，这一次下决心把它译出了。抒情诗方面，这次也有增加，例如《亚顿河》、《美丽的莱丝莉》、《英俊的织工》、《高原的玛丽》、《给我开门，哦！》等首。抒发民族主义情绪的抒情诗增加了《这一撮民族败类》，此外《奴隶怨》反映了诗人对当时非洲黑人被贩运到美国为奴的感触。诗札这次也增加了《致威廉·辛卜荪》一篇。即兴之作里也多了一首《谢某君赠

^① 《鲁迅全集》，1981 版，第 1 卷，第 82 页。

报》，此诗颇能反映彭斯对当时国内外大事的关心，而讽刺上层人物，笔调也分外辛辣。

有所增，也有所减。这次把 1959 年译本中的《大好年华》、《赠某女士手册》等几首删掉了，原因是它们的作者是谁尚未确定。《自由树》究出谁手，也未解决，所以这里也仿 1968 年牛津三卷集之例，虽收入而标以“存疑”。

译诗的排列是先分为若干类，每类之下再以出版时间先后为序，后者的根据也是牛津三卷本。

总起来看，这个新译本比 1959 年旧本要充实一些，各类的重要作品大致具备了。

从翻译本身来说，我自己想要努力做到的，首先一条是：以诗译诗。彭斯的诗音乐性强，所以译文保持脚韵（但只是押大致相近的韵，而且是照当代普通话读音）。形式也力求接近，例如他常用的六行诗段，一般是一二三四五行每行八音节，四六两行每行四音节，脚韵排列是 aaabab；译文也是六行，脚韵大致也照原样（1959 译的则常有变动），四六两行也缩短。但是在一行的内部，译文没有采取以“顿”来组成音步的办法，原因之一是有时不易决定顿在何处。我用了另一个办法，即对每行的字数有限制，不超过十三四个字，除非原诗一行特长或特短，才相应地增减字数。诗的节奏感同读诗的速度有关；如用通常速度读，十三四个字一行大概可以有四或五个词组，相当四或五个音步，因此各行之间，仍有大体相同的节奏。问题倒在：过多的整齐产生单调感；我有时故意不协自定之律，而根据内容变动每行字数和句式，例如：

汤姆又惊又怕，赶紧看究竟，
那一片笑呵，乐呵，玩得正起劲：
笛子越吹越响，
舞步越跳越欢：
妖魔们急转、交叉、分开、合拢、又把手牵，

直闹得女妖一个个流汗冒热烟，
纷纷把外面的破衣都脱掉，
只穿贴身汗衣一阵狂跳！

——《汤姆·奥桑特》

这里三四行自成一对，与其它行不同；第五行包括了五个舞蹈动作，字数也就多过别行；这两者都使诗段中间起了速度和节奏上的变化，正是这里群魔乱舞的内容所要求的。

从内容出发，也就不能仅求形似。诗的生命在意境，而意境又是靠许多东西形成的；从语言上讲，除了节奏、脚韵、速度，还有用词、句式、形象，都需要译者好好处理。形象是诗歌语言里最重要的成分，古今诗人莫不致力于此，所以需要译文高度的忠实，不忠实就难以传达原诗的新鲜或气势。然而由于两种语言和文化之间的巨大差别，这种忠实又不能局限于字面相似，而还要考虑其它因素，例如：某一形象在译文中所具有的力量、联想、气氛是否与在原文中大体相似？彭斯的名篇《一朵红红的玫瑰》里有这样几行：

And I will love thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.
Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun:

这里的形象——海水枯竭，岩石熔化——在原诗是新鲜的，有力的，而如果我们根据直接的反应，不加思索地用“海枯石烂不变心”来译，那就不是真正的忠实，因为“海枯石烂”这组四字成语在汉语和汉语文化环境里已经用久用惯了，不再使人感到新鲜。

另外一方面，也有在原文中是成语而无须译者作为形象来对待的例子。就在同首诗里，紧接上引，出现了两行：

I will love thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

这里 the sands o' life 就是成语,彭斯用时已不新鲜,也不存在真正的形象,因为很少人会注意到 sands 是指的过去计时的沙漏,也就无须用形象来译。

对待形象不过是对待整个诗歌语言的一个方面。诗歌语言是复杂的,其中总是若干成分并存。以彭斯而论,有清新的一面,如在他的抒情诗里;有辛辣的一面,如在他的讽刺诗里;有激越的一面,如在他的爱国诗里;有顽皮的一面,如在他的诗札和叙事诗里;但这些成分不是单独出现的,而是各以不同比例结合在不同诗篇里,其总的特点则是通俗。通俗首先见于方言的运用;那么,一个汉语译者又怎样处理苏格兰方言?是否可用中国的某一地区的方言来译,例如四川方言?且不论译者本人是否有此本领,那样做的结果会带来一种与原作不一致的四川情调,而且会把读者的注意力引向一种外加成分。我的办法是:把苏格兰方言当作苏格兰国语,就像我们译任何国家的语言一样,用汉语普通话来译,而在具体处理的时候,看情况尽量通俗,亦即尽量采用民歌的调调儿,不只在音乐性上,也在句式和用词上,宁用较老较土气的说法,而避免现代化。

译文也力求不失原诗的丰富性。上面已经提过,多读彭斯的爱情小诗,会使人感到题材与用词有某些重复。但也如上面所说明,这本是民歌的通常情形,而且一唱起来,由于曲调和音韵不同,就各有特色。而在彭斯的较长诗篇里,更是音调繁复,内容丰富。因此,在译《致拉布雷克书》、《圣集》、《汤姆·奥桑特》、《爱情与自由》诸诗时,我把译笔放开,力求在译文中实现原诗所有的词汇、句式、韵律、情调、风格各方面的多样性,不惜文白杂糅,雅俗并陈。

有放,也有收。为了传达彭斯的活泼和戏剧性,在句式、节奏上就须紧扣原诗,例如:

He was a care-defying blade,
As ever Bacchus listed!
Tho' Fortune sair upon him laid,
His heart, she ever miss'd it.
He had no wish but — to be glad,
Nor want but — when he thristed;
He hated nought but — to be sad,
An' thus the Muse suggested
His sang that night.

(诗人原是自由自在的风流客，
酒神门下谁也不及他癫狂！
虽然人生的忧患他尝遍，
他的心可从未在命运手里受过伤。
他只有一个愿望——永远快乐无忧，
他什么也不需要——只不过爱喝黄汤；
他什么也不怨恨——除了悲哀颓唐，
这样缪斯就替他写下诗行
让他当众歌唱。

——《爱情与自由：大合唱》)

这里五六七三行同原诗的句子结构一样，节奏也相似。

当然，我也作了变动，如脚韵排列不是双韵，而是一韵到底。读者还会看到，在另外一些诗的译文中，还有不少其它变动：词汇（例如草木虫鱼之名）有时不执着于词典定义，句式有时颠倒，脚韵安排有时破格，也偶有一行未尽原义而于次行补叙的作法，等等。这些变动，除了两种语言、文化不同的原因之外，还因为我有一个考虑，即译文本身应作整体来看。这包含两层意思。一层是：除了

句对句、行对行的忠实之外,还应使整篇译文在总的效果上与原作的一致。仅仅注意细节易使译文支离破碎,缺乏全局的连贯性。语言达意,总要依靠上下文;上下文一连贯,译者也就对细节的处理产生新的看法,或须突出,或当省略,或应变动,总之要同全局的情调或气氛一致。更深一层看,一首诗、一个作品经过翻译,实是脱离了母体,而获得了自己的生命。译文与原作有血缘关系,但又是一个独立的实体。文学翻译的创造性,归宿应在这里。

以上种种,意在说明译法,可能理论上就不正确,实践上更必是诸多乖谬,还望读者批评指正。

我译彭斯作品,从 50 年代后期到现在 80 年代中期,先后 20 多年,随着多读多译,对他的了解也逐渐加深,最大的感觉是:喜悦。他一生坎坷,也写了一些颓丧的作品,但是他活得生龙活虎一般,不向权贵低头,对社会有理想,对爱人和友伴充满热情,绝大多数的作品所表达的是这样热腾腾的生活感,而艺术上又生动而又丰富,尖锐而又深厚,兼有民间文学的传统性与个人天才的独创精神,所以使人爱读,而且越读越高兴。他所留下的是喜悦的文学,不是悲哀的文学。

1984 年 3 月

《英国诗选》序

把一个外国的诗歌通过一个选本介绍给我国读者,是在向他们展现这个国家里最敏感的人的体验,见闻,思想,情绪,想像力,文才。不只是赤裸裸的灵魂,而是经过加工的艺术品。那么,英国诗歌有些什么独特品质值得中国读者倾心?

这个问题早已有了事实上的答案。从苏曼殊等人发表所译拜伦的《哀希腊》开始,中国的读书界就有了印象,看出英国诗歌是西洋文学里的一大精华。要取得中国读者的欢心并非易事,他们受到中国古典诗歌的熏陶,而这是世界文学中历史最长、成就最高的民族诗歌之一,因此在他们阅读英国诗的时候,免不了要将英国诗同中国诗加以比较,或喜其异,或寻其同,同异之中又有优劣,从而扩大了视野,磨炼了判断力,丰富了情感和美学经验。

现在是 20 世纪 80 年代。中国经历了大革命、十年内乱,眼前又在以空前的规模进行着深刻的四个现代化,我们的情感更其深沉又更其敏锐了,文学趣味也更其多样化了,在这个时候再来阅读英国诗歌,又会有什么印象?

一个编者无权代读者立言。他只能根据自己的眼光,从英国诗歌的大海中,选取若干明珠,以供众赏。他主观上想要努力编出一本各代各家都有代表作在内的综合选本,然而限于认识,难免偏颇。只不过,这偏颇是一个中国编者的偏颇,他的骨子里既有对于中国诗歌的深刻爱好,又有对于世界诗歌的强烈追求。随着时代的迁移,他的诗歌趣味经历过变化。青年时代,他自己也写诗,醉心于现代主义;到了他编选此书的老年,他有了更广泛、更兼容并包的看法,既是现代主义者,又是古典主义者,凡是好诗,皆我所

爱。

翻译本身也有显然的局限性。诗是可译的,但有些东西不好译,或译了吃力不讨好,例如完全靠音韵宣泄感情的一类,或典故太多,背景太专,或完全利用英语本身特点作文字游戏等类。因此有些名作不得不割爱。

说明了这二点,他愿意进而谈谈他觉得英国诗歌有些什么特点,什么优秀的品质。

历史

英国诗的历史并不短,大致有 1500 年。通常人们把它分为三个时期:一、古英语时期,从 5 世纪到 10 世纪,其代表作是史诗《贝奥武甫》,其特点为内容上的英雄主义和诗律上着重头韵而不用脚韵,因此节奏严厉,重音一下一下打击着人的听觉,犹如古日耳曼武士“酣战中的刀砍声”^①。二、中古英语时期,从 11 世纪到 15 世纪,其代表作是乔叟的《坎特伯雷故事集》,它将英国写实主义同欧洲大陆优雅诗风结合在一起,而巧妙地突出了前者;另一个重要作品《农夫皮尔斯之幻象》则继续了古英语头韵体诗的传统,只不过内容上变成了宗教性的揭恶劝善。三、近代英语时期,从 16 世纪到今天。

中国读者所注意的,主要是近代英语时期的诗歌,而这也确是一个收获特别丰盛的时期。它包括几个大的诗歌高潮:16、17 世纪的文艺复兴时期诗歌,19 世纪的浪漫主义诗歌,20 世纪上半叶的现代主义诗歌,每个高潮里都涌现一大群有影响的优秀诗人,在世界文学史上做了“发其端”的大事情。

^① 英国 19 世纪历史家约翰·理查德·格林:《英国人民短史》,(1874)万人丛书版,1915,上卷,第 26 页。

品 种

戏剧诗是英国诗的特长。莎士比亚和他的一大群同辈不仅是戏剧天才,而且是诗歌天才,而他们所写的戏剧是雅俗共赏的,即既是高雅艺术,又是群众娱乐媒介,无论是叙述行动、描写环境、抒情唱感情、发表议论或只是引人发笑都做得极为出色。这诗剧是一个特有的历史时刻的产物;这个时刻一过,英国舞台上再也见不到这样诗与剧、高雅与普及的完美结合了。而这,也使它更加可贵。

抒情诗也同样是英国诗的骄傲。文艺复兴时期的成百个抒情歌手已经令人惊叹,而到了19世纪初年,五位浪漫主义大诗人相继出现,其中华兹华斯以哲理入诗,以白话写诗,开辟了全新的境界;雪莱在社会思想上、济慈在美学思想上都攀上新的高峰;柯尔律治兼是敏锐的诗歌理论家;而拜伦所作风靡全欧以至全世界,诗歌变成了一种情感潮流和思想力量,英国诗把它的抒情性发挥到了极致。

但还有许多其它品种。弥尔顿一个人在英国树立了新型史诗,又复兴了希腊式的古典悲剧。比他略早的玄学派诗人写出了既有热情又有思辨深度的十分耐读的奇异作品。18世纪的蒲柏精雕细刻,在双韵体的写作上达到了至今无人超越的水平。有一类专写农村生活的诗,如18世纪后半叶克莱普所作,他用细致的笔触带着感情描述人民疾苦。在叙事诗方面,司各特和拜伦以及19世纪末年的威廉·莫里斯都是说故事的高手。后来有霍甫金斯用“跳跃节奏”写的宗教诗,更后又有燕卜苏吸收了现代科学理论如爱因斯坦学说写的哲理诗,两者又都是纯然英国本色的。在一个低平面上,还有一类滑稽诗,似乎是没有意义,实则当中有对于势利眼、逻辑迷、学究气之类从不经意处斜斜一刺的可喜之作,如19世纪末年爱德华·李亚的“胡说诗”,也是英国的独特产物。

没有一种文学品种是完全纯粹的,但是英国诗人们似乎更能

利用品种的混杂而取得特殊效果。弥尔顿的《失乐园》是史诗,而混杂了抒情诗,这就不仅使内容更加丰富,而且透露了这位大诗人特别富于人情味的一面,例如在光明颂里突然插上了对自己失明的痛苦的呼喊,而夏娃对亚当诉衷情的段落则使人类的母亲显得分外温存。拜伦的《唐璜》实际上包含两本书,一本是主人公的历史,一本是作者的谈话录,而两者互为层次,互相衬托,有机结合,使这部“讽刺史诗”成为一大奇书。

地方色彩也增加了英国诗的丰富。彭斯的苏格兰民歌为英国诗开辟了一整个新的方面。20 世纪的爱尔兰则提供了叶芝的诗,而叶芝的成就——从象征主义到现代主义而又超越它,不热心于武装斗争而传下了民族解放运动中英雄美人的风姿——使他站在 20 世纪英文诗坛的最前列。

深刻性

有几种深刻性并存:感受得深,探索得深,再加上刻画得深。

感受深:对生和死的感喟,对命运的抗拒,灵魂受煎熬的痛苦,见诸 16、17 世纪诗剧,见诸弥尔顿的史诗;对于工业文明的烟尘遮盖了英格兰的绿色田园及其纯朴生活的切肤之痛,使雕刻匠人布莱克写出了最朴素又最深刻的好诗;以爱情诗而论,很少有人象哈代那样写得平凡实在,却又那样真挚感人。华兹华斯对自然的神往,济慈对诗艺的专注,丁尼生对世界变化的焦虑,布朗宁对心理的剖析,艾略特对乡土、宗教和战争的沉思,等等,又何尝不是一种深刻?

探索深:在科学进展的 17 世纪,诗人们对新的时空观进行了探索;在阶级压迫特别凶狠的 19 世纪初年,雪莱在《解放了的普鲁米修斯》里展望一个无阶级的大同世界;威廉·莫里斯从浪漫主义者转变成社会主义者之后,对未来社会多所憧憬,才能在《希望的香客》里对巴黎公社作了那样热情的歌颂,其滔滔长行反映了他澎

湃的心潮。论者说英国浪漫主义诗歌的主题是诗人不倦的探索,但是探索的又何止浪漫派一家?

刻画深:深刻的思想感情溶入诗艺,诗艺又使思想感情进一步深化,两者你中有我,我中有你,实是一体。抒情则高翔九天,写实则笔笔具体,而具体事物之后又总有一种大的精神背景,使之厚实,使之深远。

新颖性

新颖性见诸形式上的多种试验,因此才有上文提到的品种的丰富。有的品种音乐性强,有的则发掘了诗的散文美,而后一点构成英国诗的一大特色。早期诗剧所用的无韵白体诗就有散文的因素在内,因此才能变成能上能下、能实能虚的戏剧诗体,后来这诗体又在弥尔顿的史诗和华兹华斯的哲理长诗里进一步发挥了强烈、敏锐而灵活的表达力。散文化又见于多恩的玄学诗,蒲柏和斯威夫特的讽刺诗,拜伦在《唐璜》中的纵横放言,布朗宁的戏剧性独白,一直到艾略特、奥登等人的现代派诗里的城市节奏和城市谈吐;同时,音乐性强的诗也在发展,莎士比亚的歌谣,德莱顿的将军乐,丁尼生的清音,斯温伯恩的恋歌,一直到20世纪三四十年代,还出现狄兰·托马斯的如醉、如狂、如念符咒的奇诗。无论是散文式或是吟唱式,英国诗歌天才都自有创造,而两体兼美,或慷慨高昂,或亲切低语,既能写实,又能抒怀,表达了人生的千种情态和想象世界的无穷变化。

新颖性又见诸诗歌语言的不断革新。几次大的革新运动,如16世纪之反对掉书袋,18世纪末年之反对“诗歌词藻”,20世纪20年代之反对陈言套语,都是与革新内容同时进行的,谈的似乎是文字细节,着眼点则是文字后面的意境亦即精神世界,涉及诗歌的本质、诗人的地位和职责、甚至整个文学艺术在社会里的作用等等根本问题。因此每一次改革不仅使诗歌语言新鲜起来,而且把新的

艺术观、社会观、历史观注入内容,合起来就造成一种诗艺新、思想意识也新的大局面。

而作为制约,英国的诗人们又有浓厚的传统意识,使得革新不成为一种放纵——唯美主义在英国是短命的——不成为毫无法度的跑野马。

既是本土的,又是世界的

英国诗当然不是没有缺点,例如有的论者讥它气度窄狭,岛国本色。确实是这样。19世纪浪漫派高潮过后,多的是内容琐微、文字平庸之作,只在美洲新大陆上才出现一种内容与文字都迥然不同的新的英文诗歌,大气魄,新节奏,真是石破天惊,从此建立了一个新的诗歌传统,惠特曼之可贵正在这里。

然而任何国家、民族的诗都有其本土气质,本土气质越浓厚,往往也越能吸引世界上的读者。英国诗里多的是具有这种真正本土气质的优秀作家——没有人能比莎士比亚更富于英国本色,但他又是世界文学上巨人中的巨人。

问题的另一方面则是本土气质不可能是全然纯粹的,任何土地都不是孤立的,都承受外来影响,特别是象英国这样一个靠海洋作为向外通道的国家。在从小小岛国变成世界帝国的过程里,它的思想气候也起了变化,在诗里也多所反映。在玄学派诗里有新科学,有从未见过的海洋,才产生了从未入过诗的新形象。在蒲柏的整齐、文雅的诗行里,有从欧洲大陆来的理性主义的新文明。帝国的残酷出现在19世纪下半叶歌颂武功的诗里,连丁尼生也不免唱和。第一次世界大战的屠杀使得一整代诗人从甜美的抒情转向战壕尸骨的写实,而现代主义的兴起则表明法国和美国的诗风在猛烈吹进英伦三岛。还应该加上翻译的作用:16世纪译荷马,19

世纪译奥马尔·哈亚姆^①, 20 世纪译中国唐诗, 都使英国诗吸收了外来影响, 而优秀的译作本身又成为英国诗里的精品。

通过翻译, 也通过日益增加的别处的人阅读英文原著, 英国诗也一直在影响着别国的诗。特别是 16、17 世纪的诗剧、19 世纪的浪漫派、20 世纪的现代派, 其影响更是世界性的。而这种影响不是一时的或一次性的, 常有过去的作家、作品被重新发现或重新认识, 例如近年来对于布莱克和济慈的新的重视就早已越出英语国家的范围, 在我们中国也有了波澜。

英国诗有深厚的本土根子, 又向世界开放, 其力量在此, 其丰富也在此。

现 状

20 世纪中叶, 世界的变化使得英帝国瓦解了, 对英国诗又产生了什么影响?

有的论者以为英国诗衰落了, 特别是同精力旺盛的美国诗比较。

政治经济的消长不一定立即导致文学艺术的同样消长, 何况帝国虽不存在, 英国还是有一定的经济实力和政治影响的。变化当然是有的。二次大战之后, 在“福利国家”平凡生活的气氛里, 产生了拉金那样的嘲讽多于激情的随笔式的诗。然而接着来的, 却是休斯的写猛兽野兽的强烈性作品。有些人认为他是在宣扬暴力, 虽然诗人本人是否否认的。同时, 地区上仍然活跃着优秀诗人——苏格兰就有一群, 他们的领袖人物休·麦克迪儿米德一直到 70 年代还在写作, 而北爱尔兰则出现了一个凯尔特天才的新的体现者, 即西默斯·希尼。

^① 奥马尔·哈亚姆(1048—1122)是波斯的诗人、数学家和天文学家。归在他名下的主要诗作为《柔巴依集》(一译《鲁拜集》)。

英国诗仍然走自己的路。风行美国的垮掉派诗和后来的自白诗似乎并未在英国诗坛引起多大反响。也许,这正是英国诗的力量所在。在当今世界上,英文诗里仍然是两大传统竞秀的局面,没有归于单一。

从经历了 20 世纪前半叶的现代主义的盛况的人来看,英国诗目前无疑处于低潮。但没有一个国家的诗歌能长远处于峰巅,低潮固是消退,也可以是另一个高潮的准备。

只有英国诗人们自己能够判断。不过我想,在他们作出回答之前,他们必然会把他们和他们先辈已经写了的诗指给我们看。建立了世界文学中这样一个名家辈出、个性鲜明的诗歌传统的人在面对将来的时候,尽管命运难测,一定是无所畏惧的。

关于这个选本

剩下来的事,就是对本书的体例稍作说明了。

这是一个在有限的篇幅内力求全面的选本,包括了古英语、中古英语和近代英语三个时期,每期中的重要流派、作家、作品大致上都备一格。重点则是近代,以 20 世纪 70 年代为结束点。

共选诗人 64 家,诗 315 首(短诗全是完整的,长诗则只能节译)。这些诗绝大多数是公认的名作,但也选入了若干不见于其它选本的诗篇,特别是内容与中国有关而诗艺又出色的佳作,如奥登的几首十四行诗和燕卜苏的长诗《南岳之秋》。在每家前面,有“作者与作品简介”,力求写得简练,除介绍必要的背景知识外,着重说明作家的特点和所选诗章的特色,虽然参考了前人评论,更多的是撰写者个人的见解。

翻译主要是新的。已出版的译本是考虑过的,凡编者认为好的都选入了,只是用今天的标准来衡量,过去的译文往往不够确切,对原诗的理解始终是翻译中的最大困难。

有许多作品是过去从未译过的(或虽有译文而非出之以诗体

的),如《贝奥武甫》,《坎特伯雷故事集》,《农夫皮尔斯之幻象》,多恩的宗教性十四行诗,赫伯特的《珍珠》,克莱普的《村庄》,安诺德的《学者吉甫赛》,莫里斯的《希望的香客》,霍普金斯的《春天》,艾特温·缪亚的《马》,拉金的《上教堂》等等,其中不少是新起的中青年译者的成品。加上过去已知作品的新译,这个选本多少代表了20世纪80年代中国译诗的新水平。中国译者们的辛勤努力表明:诗是可译的,把一个国家的诗歌比较系统地介绍给另一个国家的读者也是可能的。

1986年春

《英国浪漫主义诗歌史》序

30年代后期,在昆明西南联大,一群文学青年醉心于西方现代主义,对于英国浪漫主义诗歌则颇有反感。我们甚至于相约不去上一位教授讲司各特的课。回想起来,这当中七分是追随文学时尚,三分是无知。当时我们不过通过若干选本读了一些浪漫派的抒情诗,觉得它们写得平常,缺乏刺激,而它们在中国的追随者——新月派诗人——不仅不引起我们的尊重,反而由于他们的作品缺乏大的激情和新鲜的语言而更令我们远离浪漫主义。当时我们当中不少人也写诗,而一写就觉得非写艾略特和奥顿那路的诗不可,只有他们才有现代敏感和与之相应的现代手法。

半个世纪过去了,经历了许多变化,读的诗也多了,看法也变了。

现代主义仍然是宝贵的诗歌经验,它是现代思想、现代文化的一个重要组成部分,而且为它们打先锋,起了突破性的历史作用。但是浪漫主义是一个更大的诗歌现象,在规模上,在影响上,在今天的余波上。现代主义的若干根子,就在浪漫主义之中;浪漫主义所追求的目标到今天也没有全部实现,而现代主义作为文学风尚则已成为陈迹了。

为了说明这一些,有必要对浪漫主义进行再认识。浪漫主义包罗广,内容也复杂,因此需要限制范围,作为第一步,这里选择了英国浪漫主义诗歌作为再认识的具体对象。

英国浪漫主义的特殊重要性半因它的环境,半因它的表现。论环境,当时英国是第一个经历第一次工业革命的国家,世界上最大的殖民帝国,在国内它的政府用严刑峻法对付群众运动,而人民

的斗争则更趋高涨,终于导致后来的宪章运动和议会改革,从布莱克起始,直到济慈,浪漫诗人们都对这样的环境有深刻感受,形之于诗,作品表现出空前的尖锐性。

论表现:英国浪漫诗歌时间长,数量大,而且两代重要诗人都有多篇不朽之作,在题材和诗艺上都突破前人,突破国界,形成全欧洲以至全世界的文学和思想影响。英国的近代诗歌理论也是在这个时期开端的,几位大诗人都作出了意义重大的贡献。

由于这些原因,英国浪漫主义诗歌又不仅仅是英国一国的,而是世界诗歌的一个重要部分。对它的再认识也是对世界诗歌更多一点了解。

再认识首先意味着要认识它的历史——它的来龙去脉,它的兴起和发展,其中有哪些重要诗人,他们写了哪些主要作品,在思想和艺术上有什么特色,有什么变化,造成了什么影响,对于今天又有什么意义,等等。

这就牵涉到本书的写法。

这是一部断代诗史。诗史是一个文学品种的历史。对于文学史的写法,近来讨论颇多,我也想说明一下自己是根据什么原则来写此书的。

这部断代英国诗史是由中国人写给中国读者看的,因此不同于英美同类著作。它要努力做到的是下列几点:

1. 叙述性——首先要把重要事实交代清楚。为此大量引用原作,加以翻译,让读者通过它们多少知道一点原作的面貌。

2. 阐释性——对于重要诗人的主要作品,几乎逐篇阐释,阐释不限于主题,也谈到诗艺和诗歌语言,而且力求把题材和技巧结合起来谈。

3. 全局观——要在无数细节中寻出一条总的脉络。诗史不是若干诗人的专题研究的简单串联,它对所讨论的诗歌整体应有一个概观,找出它发展的轨迹。

4. 历史唯物主义观点——这是大题目,针对诗史,这里只谈

两点：一、把诗歌放在社会环境中来看。诗人的天才创造是重要的，但又必然有社会、经济、政治、思想潮流、国内外大事等不同程度的影响；英国浪漫主义本身就是第一次工业革命和法国资产阶级革命两大革命的产物。二、根据当时当地情况，实事求是地阐释与评价作品。

5. 文学性——谈的是文学作品，就要着重文学品质。讨论诗歌不能只谈内容，还要讨论诗艺和诗歌语言。上面所说的整体发展脉络就包括了诗艺和诗歌语言的发展变化。其次，讨论文学问题的文章本身也应是文学作品。

这五点任何一点都是不可能轻易做到的，本书只是一种向它们靠拢的努力。但是我又以为，只有做到了它们，才能使我们中国人写的外国文学史有比较鲜明的中国色彩。

就叙述性而言，西方史学界近年来的作法是分析多于叙述，虽然最近又出现了“回到叙述”的呼声。文学史也一样。他们面对本国读者，许多史实和作品几乎人人皆知，无须多事叙述，倒是更需要从新的观点进行分析评论。面对中国读者，则首先要把重要史实和作品向他们交代清楚。何况叙述性在任何文学史都是重要的，西方文学史中经历时间淘汰而存在下来的，多数仍是叙述性、描写性的。而且也没有纯粹的叙述，叙述之中必然包括分析评论，观点和创见是不会被埋没的。

就阐释性而言，近年来西方文论界对阐释有两种主要看法，互相矛盾。一是认为评论者的阐释不可能道出作者原意，有时连作者本人的说法也未必准确；二是人人有权阐释，作品的最后完成在于读者的接受，而读者是一个九头鸟，人各不同，代各不同。我们相信常理的人可以有第三种看法，即阐释是存在的事实，文学史家的职责之一即是阐释。特别是中国人为中国读者写外国文学史，阐释更是不容推卸的责任。他的中国观点也正是通过阐释来表现的。当然，他首先要弄懂作品本身，为此他需要搞清一切与作品有关的事实，包括英美本国人对作品的阐释。但是他会有所取舍，在

注意到本国人认为当然、因而不大注意的东西，特别是在艺术评价方面，他会受到历史悠长的中国文化、文学传统的隐秘的、持久的影响，会用它的高标准和平衡感去作出他独特的判断。应该说，正是这种来自各方的评论大大丰厚了对一个作品的认识。作品虽产生于一国，阐释却来自全球，文学的世界性正在这里。

就全局观而言，多少文学史家作过努力，但又有几人成功？以“人民性”或“现实主义”来贯穿一切，往往是大而无当，公式化，几乎根本否定了文学的文学性。然而提出“国民性”或“国家意识的发展”等等来作为纲领，也未必济事，这样的观念可以无所不包，也就不突出任何东西。此外就是把作家作品按时代大致划分，略谈每个时期的“时代精神”，接着就凭撰写者的个人印象或趣味，对作品发表一些欣赏性的读后感，不涉及思想上、文艺上的重要问题，这样的文学史也许可作优美的小品文来读，但又怎能称得上历史？然而每一种认真的努力又都不是白费的，以上的不同“流派”之中都各有可取之处，所留下的成品也有高出一般的。过去的主要问题似乎是对文学的特殊性和复杂性认识不足，外国人写的别国文学史往往连史实也了解不够，评价更是脱离本国人的生活实际。我们应该更加广泛阅读，不仅读文学作品本身，还要读有关的哲学、科技、政治制度、民间习俗种种有关的著作，甚至参考档案、小报、政府公告、戏院海报、政论小册、单篇歌谣等等，深入文化的内层，这样也许能够更多了解事物之间的关联。同时，又需居高临下地看全局，看总体，而在这一点上外国人由于比较超脱也许更能看得清楚些。中国过去虽无完整的文学史，但是历来对于文学品种的演进，有一种共同的概观，例如汉赋、六朝乐府、唐诗、宋词、元曲、明清小说等等，在每个品种内部又理得出兴衰变化，虽然限于文体，不失为一种脉络，有利于写诗史、散文史、小说史的。

就历史唯物主义而言，这是任何写历史的人应有的观点，上述全局观的取得就离不开历史唯物主义。我们当代中国学者特别需要用它来研究和判别外国文学史上的各种现象。它会使我们把文

学置于社会、经济、政治、哲学思潮等等所组成的全局的宏观之下，同时又充分认识文学的独特性；它会使我们尽量了解作品的本来意义，不拿今天的认识强加在远时或异域的作者身上，而同时又必然要用今天的新眼光来重新考察作家、作品的思想和艺术品质。过去由于我们对历史唯物主义认识限于表面，运用起来也就粗糙、简单；如果今后我们能够加强学习，理解文学现象的复杂和多面性，通过对一个具体对象的全面深入的研究来提高运用的能力，我们将会做得更好。历史唯物主义也是需要发展的，而最好的发展办法是将它应用在新的、难的课题上。在这样做的时候，我们也需要参考一下别的国家在文学史研究上的新动向，例如美国最近兴起的“新历史主义”就是值得我们注意的。

就文学性而言，中国古典文学传统向来着重文采——“言之无文，行之不远”。不仅作品本身要有文采，讨论这作品的文章也要有文采。我们的文论大多是优美可读的。《文心雕龙》用典雅的骈文讨论了有关文学创作的一系列问题。杜甫建立了以诗论诗的传统。单拿现代来说，鲁迅的《新文学大系·小说二集》所写的序是用抒情的笔调写的现代文学史的一个方面，而闻一多的《宫体诗的自赎》则是诗人写的诗史片断。他们两人都有志于文学史而未竟其功，但又都树立了用优美的文笔来写文学史的先例。只是到了后来，才出现了那种冗长、刻板的论文，谈文学而本身无文学性可言。西方的文学史原来也是注意本身风格的。德·桑克蒂斯《意大利文学史》就是既有卓见，又有文采，因而为学术界所重。不过后来也出现了一种极为枯燥、乏味的文学论文，近来更是术语连篇，越来越奥僻难读了。在这样的时候，我们中国的文学史家重振文采，中国特色也就不标自明。需要注意的，倒是不要因为重文采而走到只讲究词藻、华而不实的另一极端。真正的文采不是舞文弄墨，而是文字后面有新鲜的见解和丰富的想象力，放出的实是思想的光采。为了写好文学史。应该提倡一种清新、朴素，闪耀着才智，但又能透彻地说清事情和辩明道理的文字。

以上五点,未必把重要方面都已包括在内,但如果能够贯彻,中国人写的外国文学史不仅会增加中国特色,而且会对世界上文学史的写法作出独特贡献。

这是就中国外国文学研究者的整体而言,个人的试作则是另一回事了。本书断断续续写了 10 年,昔日的素志未泯,今天的成品未必尽如意愿,还请广大读者、同行学人多作批评指教,我这小小的“作品”也是要靠读者的“接受”才能最后完成的。

1987 年 7 月 12 日

一种尝试的开始

中国人写外国文学史,总得有点中国特色。但究竟其中有些什么具体问题,最近由于写一部英国文学史,才算有些体会,写在这里,请同志们批评指教。

我们写的是一部五卷本英国文学史中的 20 世纪卷。参加者 12 人,历时 8 年,现已完稿,计 22 章,70 万字。撰写之初,我们对此书内容和写法是有一些想法的,当时曾归纳为这样几条:

一、书是由中国学者为中国读者写的,不同于外国已有的英国文学史。读者对象暂定是大学高年级程度的青年和一般文学爱好者。

二、因此它以叙述文学事实为主,要把文学现象和作家、作品交代清楚,而不是假定读者已经大体知道事实,以批评、评价为主。

三、要包含较多信息,对某些贯通全时期的重要现象或品种单章集中叙述。

四、指导思想是历史唯物主义,尊重当时当地实情,但又要放在总体历史的变化中来看。

五、要着重作品本身,通过研究作品来讨论问题。因此要描述作品本身的内容和写法,要从中引用若干段落加以翻译阐释,使读者能多少接触到一点原作风貌。

六、写法也要有点文学格调,要注意文字写得清楚,简洁,少些套话术语,不把文学史写成政论文或哲理文,而要有点文学散文格调。

七、尽量吸收国内外新材料,新发现。

八、规格尽量照当代国际通行方式,要有参考书目和索引,要

尽量精确。

写了五六年,这几条是否都做到了?

有的做到了,如叙述性、着重作品,还专章集中讨论了地区文学、妇女作家、散文和文学翻译;有的部分地做到了,如吸收新材料;有的需要更长时间的实践,如贯彻历史唯物主义;有的不甚一致,如写法,本卷执笔者不止一人,写法自有差别;又写法牵涉到文学史的模式问题,将在下面另节讨论。

至于此书的中国性质,一方面事实如此,写书的人是中国人,写时也着眼中国读者;另一方面,如何使中国人写的外国文学史既能符合外国原来事实又有鲜明的中国特色,则只能说是开了一个头。

中国特色牵涉到外国文学史写作的中国化问题。

中国化是要贯彻到许多具体问题里去的,也只有通过编写的具体实践才能把这个大问题所包含的内涵弄得清楚一点,具体一点。我们只开了一个头,也就没有足够的经验来全面谈这个大题目,只能略谈我们在编写 20 世纪卷的过程里碰到了哪些问题,这些问题又是怎样解决或没有解决的,从中又获得什么启发。

问题不少,我们择要谈三个。

一个是总的骨架问题。

要将无数文学现象理出一个头绪,需要一个骨架。其中的具体问题是:时间的上下限和这整段时间内文学发展的脉络。

时间:按世纪分是一个方便办法,但能否就从 1900 年开始?不能。因为许多文学现象不是突然而来,19 世纪末期就有种种迹象了。以新戏剧运动为例:萧伯纳的第一个剧本写于 1892 年,而他所师事的易卜生则在 1880 年后就有剧本在伦敦上演了。再说,如果以 1900 年为界,则哈代将被腰斩为二,只剩下他的诗歌创作了。经过反复试写,我们最后把开始的时间定在 1880 年。这样,事情的来龙去脉比较清楚,作家的面貌也比较丰满,哈代就可以其

诗人小说家的身份矗立在世纪的门口了。从我们的读者对象来说,他们一般只接触过小说或屏幕上的《苔丝》,不谈哈代的小说也是通不过的。以上说的是上限。至于下限,我们把叙述放在 80 年代。有些事情我们现在还看不清楚,10 年的距离是必要的。另一方面,只有写到 80 年代,才能够使我们把大众传播文学的兴起和小说向后现代主义的发展,叙述得比较充实些,所以又不能结束过早。

脉络:按照世纪的大事件,如一战,战后的经济大萧条,二战,福利国家的建立和帝国的解体,等等,分头叙述当时的文学现象,是通常的办法,也是容易办到的。但是这办法的缺点是:文学好像只是政治经济的反映,它本身发展的脉络不清楚。我们后来的做法是:大体上保持这些事件的顺序,但加强文学本身的历史叙述,主要在两点上:一、文学潮流或运动的兴衰,如现代主义兴在 20 年代,衰在 50 年代;二、体裁或品种的演化,例如尽管诗与戏剧各有千秋,现代文学的主导品种可是小说,20 世纪尤其如此。原来我们对于世纪初期的几个小说家(如吉卜林、威尔斯)处理比较简略,后来充实了;对于 50 年代以后的小说变化,原来也只见一大串人名书名,后来就其中重要的作家作了专节讨论,着眼每人对小说艺术所作的贡献。这样处理的结果,就能比较清楚地看出小说这个重要体裁中一条发展的脉络:传统现实主义→现代主义→新现实主义及后现代主义。

问题之二是,叙述怎样结合评论?

本书以叙述为主,但事实上没有纯粹的叙述。选某个作家某部作品来讨论就体现一种评价,给它的篇幅长短也代表了重视的程度,好的叙述总是包含评论的。

评论牵涉到理论问题。

提起理论,人们立刻要问:你们怎样对待近年来的西方文论?我们生活在一个阐释学、女权主义、精神分析、新历史主义、接受

论、解构论等等流行的时代里,搞的又是西方文学,不可能不觉察到它们。针对文学史本身,争论也不少,有的人根本否定文学史,有的人主张“重写文学史”。对于这些,我们的态度是:有不少流行理论是我们所不了解的,不必匆匆忙忙去联系;有的略有了解,要拿马克思主义去分别有用与否,作些取舍。

就我们所能判断的来说:一个大的问题是所谓文学史应该包括哪些作家即 canon 问题。这个问题不自今日始。当年艾略特等推崇玄学派而贬低弥尔顿和雪莱,甚至提出在 17 世纪发生了一个大的“感觉脱节”,就是要重写文学史。文学史也确是在不断重写的,因为随着时代的进展,人们对作家作品的评价是会有或大或小的变动的。但是这类变动后来也会再变动的,如弥尔顿、雪莱的地位就恢复过来了。变动也不是一个仅仅限于文学的问题,后面有意识形态的因素,艾略特反对的实是英国文学里的民主传统。

结合到编写,有两个具体问题需要解决:一个是如何对过去的经典作家重新评价;一个是如何把过去不重视或被抹杀的妇女、少数民族等方面的作家包括进来,纠正过去以男性、白种、欧洲人为中心的历史观的不公正。

我们对此采取了现实的态度。原来经典作家的地位,确有根据新发现新认识加以调整的必要时,但是大体而论,他们是经过无数代读者(其中包括批评家)反复衡量而逐渐形成的。历史上的不公正也确实需要纠正,但在大量增加被埋没的人才和佳作方面,我们有一个实际困难,即资料不足。我们无法去英美图书馆、档案馆进行长期的发掘,所能依靠的只能是英美或西方学者在这方面的研究成果,而一直到现在,这方面的成果在英国文学领域内是并不很多的。

所以我们书里的名著单子,仍然基本上是一个传统的单子。

那么,中国学者在此就无能为力了么?

也不是。在大体接受这张单子的情况下,我们可以对其中的作家作品重新审视,做出评价。这不仅仅是一个要有新见解的问

题,而是要有新的观点——在我们说来就是经过中国古今文学熏陶又经过马克思主义锻炼的中国观点。

举一个例说,对于20世纪主要文学体裁小说的发展,我们之中有的人过去对西方批评界的某些意见是深信不疑的。我们自己就很欣赏年轻的弗吉尼亚·吴尔夫能在高尔斯华绥、威尔斯、本涅特等人盛极一时的世纪初年,对他们提出挑战,称他们的小说是“物质主义者”之作,因为它们不像伟大深刻的俄国小说那样写人的灵魂。这次为了写好一战前的英国小说一章,我们重新看了这三位的主要作品,觉得情形不是这样。高尔斯华绥抓住了福赛特家族的资产阶级灵魂,不能因为他后来的批判精神减弱了就把他“除名”。本涅特写得认真细致,描写英国小镇和巴黎两种生活和两种情感世界的差别,通过两姊妹不同的遭遇表达出来,也是颇见匠心的。而威尔斯是科幻小说在英国的奠基人,又是伦敦小店员生活的写实大师,任何人讨论英国小说而不提到他的贡献又怎么能说是尽到了文学史家的责任?这里并不存在否定吴尔夫的问题;她在当时当地的情况下冲决罗网的勇气是可贵的,正如她自己的艺术是精湛的。这只是因为我们享有几十年时间的更长距离,能看到后来发生的事,例如她所代表的现代主义也遭到了被人超越的命运;同时也因为我们是学者,不那样深受西方某一流派理论的影响,不认为小说一定要写得艰深才是好小说,也不认为有清楚的故事线就是落后的表现。

另一方面,我们也没有走到另一极端,即不因为有些作家在中国不甚有名就不予以注意。例如福特·马多克斯·福特。他被称为英美现代派小说的前驱,“小说家的小说家”。把他的《好军人》和《阅兵礼的结束》四部曲通读一遍,我们发现他不仅在小说的叙述方式上做了重要试验,而且对于现代社会里的几个问题——如英国大家族传统的衰落、英美社会文化的冲突与融合——都在作品里做了早于别人的发掘。这样的作家当然在我们的文学史里应有他的地位。

以上可以归结为一点：中国文学史家既不追随西方时尚，也不抱残守阙，而是注意收集信息，不放过任何真正有意义的学术发展，但又用我们的眼光加以审视。比较而言，我们倒是能有英美学者往往缺乏的全面观——西方中心论就遮住了他们的眼睛。我们则力求把英国文学放在世界文学的总图景里来看，为此特加了《20世纪的英国文学与世界文学》一章，探讨了中国、印度次大陆、非洲和加勒比地区通过创作和翻译同英国进行的双向交流。

这种从外面来看英国文学的努力，对于英国文学研究大有好处。如一位美国学者所说：“在所有伟大的当代文化中，西方文化是气度最狭小的，因为它被锁住在进行现代化的当地经验里，缺乏对它自身的外面一瞥”。^① 这话也可用在英国文学身上，有时它的岛国狭隘气是相当浓厚的。

问题之三是：建立怎样一种文学史模式？

就英国文学史而论，大致说来，已有两种模式，即英美模式与苏联模式。每种模式内部并不一致，但是这两种模式各有典型的写法，两者之间的差别也是明显的。

英美模式着重学术考证和作品欣赏，近年来也对思想和社会背景给以更大注意。分期大体依据朝代和世纪，也用“文艺复兴”、“启蒙运动”等思想潮流来划分，“浪漫主义”也作为一种文学运动给予总体叙述，“现代主义”也是常见之词，但“现实主义”很少用于小说以外的体裁，就在小说中也主要指19世纪中叶狄更斯诸人所作。重点作家叙述较详，也着重思想内容，但结合艺术和语言特点来谈，写法虽人各不同，受推崇的则是一种有深度、有文采的一类，其著者如美国的道格拉斯·布什和英国的C·S·刘易斯，前者的17世纪早期卷与后者的16世纪卷（戏剧除外）是大型的牛津英国文学史中最得好评的两卷。美国鲍等五人写的单卷本也是学生常用

① 保尔·A·柯亨：《在中国发现历史》（哥伦比亚大学出版社，1984），第95页。

的,其中谢尔朋的 18 世纪部分公认是出色的。但这是四五十年代的情况。近来美国由于更多地注意新派文学理论,对历史性学问有所贬低,未见有新的英国文学史出版,当然美国文学史是在重写,其中哥伦比亚本已出但也褒贬不一。英国的情况则是文学史仍然繁荣,大型的采取论文丛编形式(如《企鹅》、《新企鹅》、《圆体》),更值注意的是单卷本通史。以我们所见的三种而论,皮特·康拉德的“人人丛书本”(1985)有新见而凌乱,亚历山大·福勒的勃拉克威尔本(1987)着重小说等体裁的演化,较有线索可寻,《牛津插图本》(1987)虽各章高下不一,总的说起来叙述较有头绪,比较适合参考。这三种通史虽是 80 年代的产物,在模式上仍属英美学院派的传统。

这个模式有学术性,可读性,但系统性不强。

此外还有法国勒古易和卡撒米安的英国文学史(且不谈更早的有特色的泰纳的著作),以英国的民族感为脉络,叙述清楚而有韵致,是过去我国大学常用的。70 年代重版时它新加当代文学一章,分类颇细,然论述不多,只见一大堆人名书名,有似目录。德国修尔默的著作,特点是把美国文学也包括进来。这些书体现法、德学派文学史的某些特点,但在总的模式上同英美相差不大。

苏联模式系统性强,如以人民性或现实主义为线索贯穿全书,叙述有一套程式,往往是时代背景加作家论,作家论又有其程式,即生平→创作历程→小结,所叙偏于思想内容,仅在小结中有一二语涉及艺术。这个写法不仅见于安尼克斯特的一卷本英国文学史,苏联科学院世界文学研究所的多卷本也大致如此。苏联学者致力于发现英美人所忽略的作家如宪章派诗人、工人小说家特雷斯尔,颂扬有革命性的作品如《牛虻》,但轻视或根本不提在英国家喻户晓的作家如简·奥斯丁。他们也是在“重写文学史”,然而史的根据不足,对于 20 年代以来英美文学研究的新成果知之甚少。叙述的文字也比较空泛、刻板,不似在谈文学而似在谈政治。

这个模式有宏观,有发现,但对英国的历史和现状的了解不

深,评论也是粗线条的。

如以莎士比亚研究为例,苏联学者较早提出莎翁是一个人文主义者,对于莎剧的解释也有独到之处。但是对于16、17世纪英国思想和社会背景似乎缺乏细致的了解,因此等到英美“思想史派”和后来的“新历史主义派”出来论证当时的思想气候和权力结构,苏联学者的见解就显得根据不足了。

两种模式都曾影响过我们,解放前是英美模式,主要在教学中;解放后是苏联模式,主要在文学史的编写中,五六十年代出版的中国文学史就有后者的影响。这影响并不都坏。它使我们写得有点系统,注意政治经济背景,注意分析作品的思想内容。

但我们不满足。为什么谈论古往今来的文学的文章那样缺乏文采,叫人无法欣赏?因为这样,它所谈论的作品也很难吸引我们,这就抛弃文学史家的一个重要任务了。

于是我们回头要寻我们自己的模式。

有没有中国的文学史模式?

一方面,可以说是几乎没有。迟到1900年左右,才有题名《中国文学史》的书在中国出版,编者一本是黄人,另一本是林传甲,后者且是以一本日本教材为蓝本的。

但是深入一看,我们却发现:论述文学发展、品评各朝代作家的著作古已有之,刘勰《文心雕龙》里的《时序》一篇就是浓缩的从上古到5世纪的中国文学史。从杜甫到元好问又有一条用韵文评述前代诗人的传统,形成一种诗史雏型。

到了我们这个世纪,更有各类文学史纷纷问世:体裁史如王国维的《宋元戏曲史》(1912),断代史如刘师培的《中国中古文学史讲义》,都是学术界重视的著作。

更近一点,则鲁迅和闻一多不仅有志于写文学史,而且都动手写过。鲁迅的《中国小说史略》(1920)和《中国小说历史的变迁》(1924)是开创性的体裁史,《汉文学史纲要》(1924)是概略的通史,可惜只写到汉代就中断了,而在《新文学大系·小说卷二》(1935)的

序言里他又对现代文学中的几个文学团体作了特写镜头式的评述。而《魏晋风度及文章与药及酒的关系》一文又使我们看到,如果不是被迫害和辛劳过早地夺去了生命,这位文学巨人将会写出怎样精辟而又文采斐然的魏晋文学史以至整部中国文学史!

闻一多也有一部概略式的《中国文学史稿》(1944),其中有一篇《四千年文学大势鸟瞰》把全部中国文学分成四段八大时期,从“本土文化的转成”起直到“未来的展望——大循环”,真是眼光不能再宏大的宏观了!他对中国“文学的历史动向”早已心中有数,认为从西周到北宋“这大半部文学史,实质上都是诗史”,但是“中国文学史的路线从南宋起便转向了,从此以后是小说戏剧的时代”(1943年致臧克家信)。他不仅说“今天的我是以文学史家自命的”,就在遇难前几个月还告诉朱自清:他“要写一部唯物史观的中国文学史”。

这部文学史不仅存在概略和鸟瞰里,实际上也开始了写作,成果之一就是《唐诗杂论》,其中的《宫体诗的自赎》一篇就显示了这位诗人文学史家怎样在评叙一种诗体的演变的时候把诗歌敏感和历史眼光结合起来了。

再近一点,还有我们的老师钱钟书先生。《谈艺录》里谈过文体演变,《宋诗选注》里讨论过一个重要诗派的兴衰得失,但不止这些,还有50年代科学院中国文学研究所编的三卷本《中国文学史》中的唐宋卷是钱先生主持的,并且写了至少《宋代文学的承先和启后》一章。这一章追源溯流,还描述了一个文学时代的横断面,既有宏观,又有富于启发的细节和引证。特别有意思的是,这章写在苏联模式盛行的时候,钱先生则用他特有的博学和爽脆、机智的文笔走他自己的——也是我们中国的——路。

只从以上简略的回顾就使人有信心地说:中国有探讨文学演变、文学体裁的兴衰、品评古今作家作品的深远传统。所谓文学史

的中国模式不是就在此中么？^①

当然，我们写的是外国文学史，时间是 20 世纪 80 年代，信息的传送和积累特别迅捷，计算机已经代替了书生桌上的文房四宝的时候，又为什么要把中国模式请回来？

回答是：英美和苏联两种模式都有不能使我们满意的地方，而中国前辈却能帮助我们解决若干重要问题，例如：

一、通过全盘的文化研究来勾画文学史的大脉络，如闻一多之所为。

二、通过对文学体裁的精湛研究来确定文学演化的特殊形式和一代文学递接另一代文学的明显轨迹，如王国维、鲁迅之所为。这是中国文学史家做得最有成绩的事情，以至到了今天，几乎所有中国学生都对本国文学有一个唐诗→宋词→元曲→明清小说的演化图。

三、所有中国文学史家，从刘勰到钱钟书，都在写法上为我们做了示范。他们写法各有特点，但有两点相同：1. 简练；2. 有文采。他们所写的文学史本身都是绝好的文学作品。

四、他们还告诉我们如何吸收外来的新思想的精华和做学问的新方法。刘勰接受了佛教思想，王国维把过去中国士大夫轻视的戏曲列为重要的文学品种，鲁迅在文学理论上向苏联“盗火”，在文学史写作上则参考日本学者的著作，闻一多主张不仅要“不怯于‘受’”，〔还〕要真正勇于‘受’”，有了“受”的勇气才能“继续做自己文化的主人”，而钱钟书则是通晓中西、对时下西方思想文艺新潮最注意也最善辨析的大师。

在这些前辈的指引之下，我们也要对西方文学史家加强研究和学习——学德桑蒂斯的民族文学观念，学勃兰克斯的纵横欧陆的气魄，学朗松的谨严，学 W·P·卡尔的敏锐和精辟，学格里厄逊

① 这里只举几本作例，其余如谢无量《中国大文学史》、郑振铎《插图本中国文学史》等等，不一一俱论。

的雄迈,学圣茨贝利的好书如好陈酒,学前面提到过的刘易斯、布什、勒古易、卡撒米安、谢尔朋,学众多的苏联文学史家,学艾特蒙·威尔逊,学《美国文艺复兴》的作者麦息生,学未竟牛津文学史莎士比亚卷全功的 F·P·威尔逊……

经过这样从中到西的学习,占领新材料,进行新分析——我们面前的工作还多得很,20 世纪卷的完稿仅仅是一个开始。

1991 年 12 月

《周珏良文集》序

周珏良教授的论文部分是他生前就已亲自编好了的。所收文章可分两大类：第一类大部分是外国文学评论文章，小部分谈译诗和中英文化交流；第二类有关他父亲周叔韬老先生藏书以及他本人藏墨的笔记，其中最后一篇则是对近年来《红楼梦》研究的学术述评，原是用英文写的。

文章选得精，篇篇值得细读。我在这里只对其中几篇略述个人阅读心得。

第一类文章中，我最欣赏的是《河、海、园——〈红楼梦〉、〈莫比·迪克〉和〈哈克贝里·芬〉的比较研究》。这三部小说不仅情节迥异，而且在文化与时代背景上完全不同，然而珏良能看出它们之间有一个共同之处，即它们的主人公都选择了一个封闭的世界——大观园、密西西比河、鲸鱼出没的海洋——来追求自己认为最有价值的东西，一旦遭遇外面那个异己的世界侵入，就发生冲突，造成充满戏剧性的大场面。换言之，园、河、海不止起了描写人物性格和创造气氛、烘托行动的作用，更重要的是提供了书的结构原则。文章的结语是：

既然在三部写于不同时期而民族和文化背景又各不一的书里可以寻到一个共同的结构原则，我们可以有理由希望通过更多不同背景的书和归纳性研究找到更多的共同结构原则，甚至最后建立起某种有实用价值的普遍诗学来。

应该说，建立普遍诗学，珏良是最有资格的一人。他的不可及

处很多,对于中国文化了解之深是其一。他少年时代常在他父亲的书斋里读书,那里充满了宋元明清的善本,他很早就吸收了关于中国古籍的知识。后来他上南开,上清华,上西南联大,又上芝加哥大学,经过了吴宓、钱钟书、燕卜苏、克雷因等名师指点,广泛阅读英美和西欧文学之余,又学到了英美“新批评”和“新亚里士多德主义”的文学批评方法,近年来又对西方新文论发生了兴趣,在西方学问方面也是功力很深。可以说,中国一般学外国文学的人没有他的中文根底,而中国一般谈比较文学的人缺乏他的外文修养。

为了建立普遍诗学,珏良进行了两方面的具体工作:一方面,他用所学过的外国文学批评的方法来重新研究中国古典文论,其结果就是《中国诗论中的形式直觉》一类文章;另一方面,他向中国研究者阐释英美诗歌和文论,其结果就是《英国现代主义文学:诗》和《20 世纪上半叶的英国文学批评》一类文章。

这些文章都在不同程度上用了中西比较的方法。珏良是赞成在中国发展比较文学研究的,他看出了这门学问能够带给中国文学研究者以新眼光和新机遇,于是以身作则,从实际做起。上述文章就是他的部分成果。

仔细揣摩这些文章,我们会发现珏良在谈论文学的时候,首先着重一点,即细读作品本身。不细读,连作品讲些什么和怎样讲法都不清楚,又如何能够进行评论?细读是一切文学评论的出发点。这就是说,要深入作品之中。等到进行评论,却又要跳出作品之外,越过词句、格律、情节、人物等等的分析而寻到某些大的东西,如上面《河、海、园》一文中所发现的小说的“结构原则”。从小处入手,又从小见大——这就是珏良的方法论。

像许多有眼光的学者一样,珏良不轻视普及工作。在 60 年代,他就写了一些向初学者阐释英文文学作品(如兰姆的小品文《穷亲戚》和济慈的诗《秋颂》)的通俗性小文。在 1992 年,即他生命的最后一年里,他又在《英语学习》杂志上辟了一个《英诗选释》专栏,从 5 月号开始,每期一篇,到 12 月号总共发表了八篇,阐释

了庞德、华兹华斯、拜伦、蒲柏、莎士比亚、济慈、艾略特等人的作品，古今英美都有，讲解极为细致，分析极为深入，而联系到的问题则又十分富于启发性，如何谓“清新含蓄”，如何咏美人而不俗，“诗可以不言志”，“以俗为雅之诗”。在阐释中，珏良经常拿中国诗来作比较，如以李商隐咏蝉来说明济慈咏蝈蝈与蝻蝻之有“寄托”，就是无数例子之一。这些文章虽然篇幅不长，但既要讲解语言、格律，又要阐明旨趣，写起来显然是很费力的，但是读起来却使我们感到愉快，原因之一是珏良采取了中国古典文评的评点办法，而在交代有关诗的背景和作者的掌故方面又用了中国诗话的夹叙夹议而又要言不烦的随意笔调。中西学问在这里也是结合起来了的。

中西结合的另一好例子是英文文章《〈红楼梦〉研究述评》。它把1976—1982年间我国研究《红楼梦》的书目、作者和续作者传记、作者真伪问题、脂评和其他评点、影印古本、新出版本、译本、评论性书籍和文章，以及关于曹雪芹的佚著和遗物发现等方面作了一个批评性的总结，其中脚注109条，涉及书籍文章120种。珏良研究《红楼梦》有年，对于红学界的情况也有内行的了解，而文章用英文来写，又使他能用英美文学研究界十分重视的新目录学的方法来整理这个学术领域的复杂情况，做到全局在揽，条理分明，评论恰当而客观。此文发表后产生了极好效果，国外对《红楼梦》这部世界文学名著有兴趣的学术界朋友看了它，没有一个不说好的。

珏良同时是一位卓越的翻译家。如本书第二部分所展示的，他出色地译了《蒙太古夫人书信选》、麦尔维尔的《水手华利·伯德》、萧伯纳的《贝多芬百年祭》等名篇，另外译了文论如《济慈论诗书简》和美国诺曼·麦克兰的《〈李尔王〉分析》，后者用的是“译述”办法。所谓译述，是指一种不拘泥于一字一句，着力于把原意表达出来，可以增，可以减，可以夹译夹述的办法，用以翻译某些术语过多的文艺理论文章对一般读者最有帮助。珏良还译过几首很难懂的诗，如霍普金斯的《春》、《斑驳之美》和燕卜苏的《未践的约会》，都是内容很深而技巧又很特别的作品，但珏良都译得既贴近原文，

又饶有韵致。

以珏良对中外文学了解之深,以他的素养和功力,他完全可以在翻译方面有更大的建树,正同他在普遍诗学等方面的研究上可以有更丰硕的成果。许多事在他似乎只是刚开了一个头。然而现在说什么都太迟了。中国外国文学界和翻译界遭受了重大损失。我们捧读遗文,也就更感可贵了。

1992年12月

《中楼集》序

这本集子包括了我近年来发表在杂志报章上的一些文章,大部分是在我家搬进清华中 8 楼之后写的,所以题名《中楼集》。

文章可分四类。

第一类 6 篇是书评和读书随笔。我一般随读随记,所摘录的往往比我自撰的多,意在使读者多接触原作,共享书中精彩的段落。

第二类 7 篇与文学史写法有关。近年来我对这个问题谈得较多,一来是兴趣所在,二来是有了实践——几年来我主编和独力写的文学史共达 6 部之多,所以有些经验可谈。后面的 3 篇则是所写的样例:一篇介绍一个社会,一篇介绍一个作家,一篇介绍一部作品。我写的都是外国文学史,然而我私心所望是能看到一部新的更有读头的中国文学史问世,所以对中国写文学史的传统也有所探索,并盼以我之砖,引出中国文学史家之玉。

第三类 3 篇谈翻译,包括一篇《人民日报》记者对我的访问记,谈的也是翻译,所以作为附录。

第四类 12 篇内容最杂,有国内外访问时见闻,有追怀已故好友之作,有剧评,有对于西方新文论的印象,还有对于出版和治学的感想。我写各类文章,对自己要求的是:言之有物,注意写法。如果这些小文中除了所包含的信息,文字也还可读,那就达到我的心愿了。

1995 年 1 月

诗 歌

诗两首

—

看他那直立的身子，
对着布告，命令，或者
将军们长长的演讲，
对着歌声和行列，对着
于我们是那样可怕而又愿
别人跌进的死。看他们直立。

那点愚笨却有影子，有你我
脆弱的天秤所经不住的
重量。那愚笨是土地，
和永远受城里人欺侮的
无声的村子。那点愚笨
是粗糙的儿女和灾难。

我们是长身的瘦子，
我们永远立在水边，
用敏感的文字凝思
不朽的绿树，不朽的蝴蝶，
我们容易伤风和妒忌，我们
烦腻，心薄得象嘴唇。

而嘴唇又薄又闹，象一张
拍卖行长开的旧唱片。

但我们凭藉正义，穿起了短裤
要做所有球场的裁判员，
我们得体的愤激，在那些
看斗兽和强奸的人群里；
我们用手比画，或写了长长的
书，证明愚笨的优越。

于是你的兄弟和我的丈夫
愚笨而强壮的男人，昨天
还穿了蓝布褂去叩头，今天
给虫蛀，人咬，给遗忘在长途，
背负着走不完的山，和城镇的咒骂，
给虱子和疥疮，给你我吞灭。

然而他没有生命，没有享受，
也就没有死。愚笨是强顽
而不倒的，固执的，象你我的怪癖
长起来，生起来，大了粗了，
驼背的又挺起胸，我们发着脾气，
因为那些贱命的又直立。

记载了愚笨的历史，
又被愚笨开了玩笑。

二

我们变老，
我们的眼睛迷失，
我们的日子同我们的
话，一样屑碎，一样充满了恶意。
我们住在屋子里而没有遮盖，
我们赴宴而没有食欲，
我们受惊而又恐吓人，
我们看着各自的眼睛而咒骂。
我们是风季里的地。

你走在什么人之间？旁边是谁？
残忍的春天？不真实的春天？
你移动在河畔的雾里，
你看见所有你朋友的脸，
你看见而无法捉摸，
你连自己也丢掉了影子，
但你走在城市的人群里。

理论上的事情难得说，
理论要四月开花，要你在
太阳当顶的时候，缩短
你地上水平的长度，
理论又使你哭泣，当你的
生长被阻挡，象你的手表
忽然有暂时停息。

什么人挥着手，挥着绿色的光？
河水又一下流动，春天又一下
闪动，我们的眼睛又一下转动，
生命，车轮，树叶的灵魂，
孩子的啼哭，一点愚笨的欲望，
香气、女人的绸巾，反叛的
企图，你，我，都一下转动。
但我们变老，我们变老，
大地苏醒一百次，也死去一百次。

时间在绿色里尾追河水，
时间在无声的停止里却又
凝结，滞在我们的手上，成了
不朽的同谋者。我们都厚重
如小镇上绅士的脸
但我们却又落难在敏感的
都市，真实而又不真实的
都市。

黄昏的雾却是真实的
你寻着自己，如寻着大地
而忘了自己在水盆里的脸，
永远是丑恶的脸，因为
黄昏是曲线，而没有死角。
黄昏让你腐朽的窗木，
做了天体的镜框，黑暗
又赠送了光。

我们忘了口角，
我们忘了埋在手里的头，

我们看见灯光，并在灯火之中，
但我们却有心里的一片黑暗，
稳住我们，安慰了我们，
使我们沉静，使我们听见
河水和时间的声音。

(选自《闻一多全集》(四)《现代诗抄》开明书店,1948年8月版)

诗三首

雨 中

我站在一所大学新盖的楼前，
看着雨点和雨中走着的青年。
我们的建筑师已经能够超脱
过去那种沉闷的红砖和灰砖，
那种呆板的对衬和平衡，
使这所大楼显得明亮而新鲜，
门前有一块平整的大方场，
还有任你小坐的低低栏杆，
这里将有无数个夏夜的争辩，
引向智慧和美学上的新探险。

我看着雨中来往的新一代学生，
他们的衣服随便而多样，
有的女孩子像是来自时装杂志，
有的男孩子还是凉鞋、短裤和汗衫，
他们都敞着头不怕雨淋，
没有我们当代的傲气，
也没有过去的奴才相、饥饿相，
也许不免有个人的小算盘，
但是有了兴旺的大局面，
最要紧的事已无须张皇。

我想起前年在美国的校园，
每个早晨也看见人流来自四方，
几百个背着书包的男女青年，
也显得有决心有志气，
每人都怀抱阳光般灿烂的希望，
我也曾暗自把他们的青春欣赏，
但是我也了解他们的忧虑，
每选一门课都要多一张帐单，
还怕“跌进操纵价格的黑河”，
或者“面对疯人院的雪海茫茫”。^①

因此我站在雨中心里安定，
虽然不少事还投下阴影：
为什么那些莽少年要踢倒栏杆，
大叫大嚷，践踏那一片草地的恬静？
为什么孩子们学着他们父母，把冰棍纸
丢得满街满巷都成了垃圾箱？
为什么人们不从这些小事里看教育的缺陷，
而只是一味儿争设备，争经费，争在报上出名？
还有许多其它的为什么为什么，
比提到的事儿更叫人焦心！

但是我站在雨里依然安定，
并非是经过了风暴就一定珍惜平静，
也不是解不脱过去的记忆，
过去的日子有苦也有甜，

① 两句引自当代美国诗人罗伯特·勃莱的一首诗，题为《梅里特公路上的冰雹》。

对于年轻人世界总显得新鲜，
何况我们相爱在那彩云飞昆明？
但也无须美化那时的下雨天，
雨丝般的哀愁固然叫人醉，
门外却等着房东和账房的铁青脸，
有时候想买个烧饼也无钱。

我站在雨里看着这些新学生，
心里过去、现在都浮起，
还想到雨里见过的都市和街巷，
中国、外国的都出现，
但是我的脚踏在北京的土地上，
而北京在改变着风景线，
我也许不爱那刻板的高楼群，
但我曾无数次走上那万泉河边，
看一条清水河代替了臭水沟，
使我心爱的西郊从此少污染。

这样彻底的改造显出了大气魄，
在过去也许要登报夸几天，
但如今北京有多少大工程，
中国全境更何止广厦千万间！
我们学会了埋头讲速度，
要追回逝去的华年！
呵，有心人何必多感慨，
不妨把这多难的世界看一看，
这雨会下到白水洋黑水洋，
却只有这边的彩虹最灿烂。

我站在大学的楼前看着雨点，
感到凉爽，而不是辛酸，
忘了寒霜悄悄爬上了自己的鬓边，
也无心站在路口再旁观，
打开伞我踏进了人流，
在伞下一边走路一边顾盼。
我似乎应该感到老之将至，
但又似乎还有一个约会在面前，
何止是一个人一生的梦，
还有一个民族一百年的焦虑和心愿！

读一本译诗集

望舒草怎样对付恶之花？
上海的小巷闻到了巴黎的香和臭，
同样是诗魂流落在街头，
同样是烦腻变成了不朽。

没想到叶赛宁也成了同调，
没想到他也写过敏感诗，
请看他形容“月的木钟
怎样喘出了他的十二时”。

默契更见于永生的洛尔迦，
他歌唱爪达基维河美如图，
哥尔多巴城的黑小马，红月亮，
冶游郎碰上了慷慨的不贞妇。

所有的时钟停住在下午五点，
斗牛场上摔死了伊涅修，
挽歌写下了他的温和和刚强，
“勇猛的喜悦下隐藏着哀愁”。

黑夜、黑衣、黑马蹄，
宪警偷偷地进入小市集，
吉卜赛的热情和音乐，
却碰上来人的“灵魂如漆皮”。

难道这只是昨天的屠杀？
难道一切黑大氅都不再留下阴影？
请看 82 年贝鲁特的难民营，
请看 84 年中美洲的丛林。

然而更坚强的却是诗，
虽然诗人的身体早已化成泥；
他们谋害了一个昂扬的青年，
却夺不走西班牙谣曲的清甜。

这里有溪水的丁东，
这里有高峰的清寒，
抗拒命运的英雄主义，
新的意象，新的敏感。

这一切都靠了另一位诗人
传达给中国爱诗的人群，
他本是写忧郁的能手，
可曾从洛尔迦得到新的感兴？

今夜在灯下我掩卷沉思，
充满了喜悦和感激，
啊，有这样好的诗人来译诗
译诗又安知不如写诗？

扬州博物馆

完全是中国气派：好一个幽静的所在！
陈列少而精，让你有时间看看停停。
除了俗气的烟壶是败笔，
这里展出了扬州的人才和诗情。

八怪的书画也没叫你扫兴：
这几株兰草有何等的气势，
这一幅山水的笔触却轻而又轻，
象是画家生怕触犯了他内心的宁静。

这里还有饱学的管理人，
他看着人来人往不作声，
等问到才告你他最爱的珍品，
还问你听到否那廊下瓦器的清音？

令你销魂的还有那庭院深深：
白墙黑瓦，屋檐潇洒地向天伸，
不饰油彩，自有竹林掩映，
还配上洞门和石铺的幽径。

你爱谈亨利·摩亚的抽象性，
我也对欧洲的新流派醉心，
扬州的前辈不说话，
摆块大石，赏它的空灵。

谈诗(外一首)

——戏仿 R·S·托马斯

两个人相会在小楼，
都是写诗的，
意见不一致。

一个说：
何苦来，
尽用些怪名词，
我不懂，你也未必真懂，
吓唬哪个？

一个说：
难道回到月光和晚霞，
照例的风景，
照例的抒情？

一个说：
总得有点新的语言，
实在而又明亮，
记住：
清新庾开府，
俊逸鲍参军。

一个说：
原来什么都能入诗，
包括闲谈和文论，
从什么时候起，
诗有了架子？

就这样你来我往，
说个不停，
各不相让，但又不伤和气，
原来楼下楼外，
说的都是散文。

参观一个展览会

一个瘦怯怯的男人在测量一座古楼，
一个身子单薄的女人爬在石柱顶上远眺，
他们看过了多少名城的尖塔和圆顶，
到头来还是对唐宋的法式钟情。

为了那灿烂的一刻他们走过了破瓦砾，
荒滩，干涸的河道，大肚子的饥饿儿童，
无尽的风沙，无尽的灾难，
坟墓般死寂的小镇，屈辱的城。

唯有他们那小小的精致客厅，
闪着明朝木器的光泽，
闪着学者们谈吐的机智，
给人以安定和温暖的错觉。

炮声带来了决定命运的时刻，
他们舍弃了这一切，没有犹豫，
带着儿女和书籍走向西南的大山，
去画激流上的桥，彩云下的民居。

尽管前线的败仗不断传来，
物价高过一切，公米发着霉气，
他们仍然怀抱着回忆和希望，
做梦也听见有人在北海轻轻叹息。

历史上被赶出北方的士大夫
没有一次能回到幽燕的故居，
这一次却扭转了命运，
结伴回到了旧日的园子。

另一个命运的时刻来临，
另一次风暴卷走了宁静，
他们的朋友在海那边招手，
他们也许动过心，但留下不走。

何止是依恋这座剥落的古城，
还热望一个社会的新生，
旧日的高雅他们没有抛弃，
更寄望于今天的恢宏。

这期间他的背脊弯了，
她的美貌也早给疾病侵蚀，
但是千万座新屋正在树起，

他们由衷地高兴，早已忘了自己。

拿出自己最大的本领，
运用自己最大的智慧，
一千年来能工巧匠的积累，
也许就在今天一齐展开！

纯净的构思犹如火焰，
腾飞的想象犹如火焰，
他们倾注在线条和色彩，
哪知道美学从来就没有威权！

从一个又一个的会议走了出来，
他拄着手杖想到遥远，
她已经不在身边，
连同画册和诗稿埋在了荒原。

如今这些放大的旧照片，
把他们的青春重新展现，
但只是平面的光滑，
又怎知背后的忧郁和辛酸？

又怎知这些人的才华和追求，
他们那曲折而又热烈的情感？
新潮装束的青年一一走过，
能拨动其中几个的心弦？

初读《诗海》^①

这里也有一个体系,但并不庞大,
也不严密得叫人难以呼吸。
学者会找到漏洞,行家会指出缺点,
作者也未必介意,他常有可喜的迟疑。

即使你推翻他全部的分类,
所有的“潮流”和“主义”,
所有的论点和解说,
这也没有多少关系。

因为这里有五百首好诗,
全是飞白一手翻译,
通过英文法文德文西班牙文等等,
还有你我都学过而没有学通的俄文。

据说诗歌现在的行情不高,
这是一个小说和电视的时期;
而且你看一看这里介绍的成百个诗人,
有几个生前走过运,而不是流泪又叹息?

① 飞白编译的《诗海:世界诗歌史纲》(上卷:传统卷;下卷:现代卷)已由漓江出版社出版。

但正是这些敏感人既是热烈的参与者，
布莱克、惠特曼、艾吕雅、马雅可夫斯基，
又能一语道出我们都感到而说不清的
期望、痛苦、道理，甚至宇宙的秘密。

谁能想到北美洲一个小镇上
一个幽居的白衣女子拿笔写下：
“许多疯狂是非凡的见识——
在明辨是非的眼里——”

正是这些人细察又追索，
使得历史里有一股热流和灵气；
每当旧的词藻已经发臭，
又是他们出来扫清霉气。

为这些人立了传，
译出了他们的神奇，
何等的创举！你走了第一步，
你的辛苦里有我们的欢喜。

1990年2月

学问与时间

为了见我的两位老师，
我来到这学术会场，
所谈的题目我不熟悉，
但喜欢这里的空气。

宣读的论文谈了文学，
不是应景的敷衍之作，
也不是为职称而夸耀成绩，
而有一点真实的感受。

使我惊讶的更有那开场白，
老先生站在那里腰板挺直
满头的白发向上飞腾，
想象之火仍然旺盛。

他曾是十四行诗的能手，
用朴素而清澈的语言
写出了深刻的人生思虑，
看似平淡，却异样明亮。

因为他搜求意象，
给空虚的以实体，
给无形的以形状，

使流动的有了瞬间的静止，

但下一刻又向前涌流，
不希罕人为的不朽。

如今他手持一片小纸，
谈的是异国文学的春秋，
似乎胸里有一幅地图，
他熟悉上面的山川和城镇。

什么地方的窗子明了又暗，
什么地方的客店值得停留，
什么地方有过中国的远客，
曾经徘徊或者沉吟。

他站在那里，声音宏亮，
一讲就是半个小时，
没有一句社交客套，
全心倾注在那大幅画卷。

台下另一位老人在听，
有时闭目，有时点头，
有时轻声念着什么，
他也在重攀心智的山川。

他开课讲过希腊文
又应邀教过拉丁文，
他的德文同英文一样熟练，
还专门笺注过陶渊明。

他见我开口就问：
“还记得那年我渡海北上
来到你所在的大学城，
却扑了一个空？”

像是十多年不见
并没有把我们隔开，
发生在四十年前的事，
犹如发生在昨天。

像是当年的话音未落，
又立刻接上了今天的题目，
中间的苦难和变化，
就这样一下子勾销。

在心智上跳越时间，
在情感上收缩距离，
八十岁的人不在乎岁月，
你叫他白头也枉然！

1990 年

家屋

这所屋子一住三十五年，
女儿长大，儿子肯干，
我们自己逐渐老去，
屋子里的地板也在腐烂。

满院子的绿叶红花，
连那群闯入者也眼睛一亮，
就在地震的灾难当中，
我也从帐篷回来看几眼。

本来说宁可住这老地方，
如画的木屋何等风流，
胜过沉闷的水泥楼群，
没料到煤气毒不容停留。

于是搬进这座小楼
倒不是整齐划一的图样，
设计得高低错落，
还有宽大的阳台花园。

但是房间小，屋顶低，
只能拿东京市民来解嘲，
不过阳光洒满了一屋，

暖气也叫人忘了寒潮。

楼梯委屈了我的病腿，
却无须担心屋漏风急，
摆得下桌子就算幸运，
安心且把书摊开。

却有那大窗看向一片绿地，
看向遥远的奇幻海洋，
看向我们的青春年华，
倒不需多余的泪，空虚的笑。